

Autenticitet i HipHop

Hvordan Kendrick Lamar Autentificeres af den nutidige HipHop-kultur



Abstract:

This study investigates the authentication of the Compton rapper, Kendrick Lamar, by relevant actors and individuals in HipHop culture and how they discuss his authenticity or lack thereof, during Lamars “beef” (conflict), with Canadian HipHop/Pop musician Drake. To investigate these comments, we apply theories regarding authenticity, by Jonathan D. Williams (2007) and Allan Moore (2002), as well as theory regarding the connection between commerciality and artistic integrity in the modern music industry, by Bethany Klein et al. (2016)

The actors and individuals whose comments and opinions are analyzed, have been curated from publicly available YouTube videos, using a singular search-term and a clean browser in incognito mode, so as to avoid any interference from browser cookies and search history, that could otherwise affect the result. The actors and individuals from this search have then been carefully selected for further analysis, based on the amount of relevant elements in their comments and opinions, that we can relate to authenticity. Using Williams’ and Moore’s theories and definitions regarding authenticity, we have analysed the comments and opinions expressed by our selected actors and individuals, using clear examples and procedure, provided in the theory. Additionally, we use Klein et al.’s commercialisation theory, in relation to our findings, to add a contemporary insight, about how commercialisation has evolved, since the inception of Williams’ and Moore’s theories, as commercialisation is a big part of especially Williams’ theory and as this element has changed drastically, since the advent of the digital streaming era and the general digitalization of the contemporary music industry.

The results from our analysis, points to the fact, that Kendrick Lamar is mainly authenticated through cultural elements and Street Values, his adherence to and understanding and representation of HipHop culture and its history, as well as his background and upbringing as a Los Angeles/Compton based West Coast rapper. Other factors he is praised for, is his lyrical technicality and uncompromising approach, but in terms of authentication, he is mainly authenticated through cultural elements and Street Values.

We furthermore discuss how Kendrick Lamar and Drake critique each other's authenticity throughout their “beef” and if these points relate to or differ from comments made by our

actors and individuals in HipHop culture. In this discussion, we've found, that Lamar and Drake, and the actors and individuals' comments, do not align or match, which points toward the conclusion, that there seem to be a discrepancy between how authenticity is expressed and used in HipHop lyrics and how they expressed in conversation, comments and discussion around HipHop.

We furthermore discuss the role and effect of commercialisation on perceived authenticity in the modern music industry and HipHop culture. The results from our analysis here, point toward the same statements and opinions expressed by Klein et al., that commercialisation and accusations of Selling Out, do not carry the same negative connotations that they perhaps used to.

We finally argue and believe that, while our results point to Kendrick Lamar primarily being authenticated through cultural elements, Street Values and adherence to the norms of HipHop culture, in order to make any actual general final conclusion, a further analysis of a larger and wider datapool is necessary.

Indholdsfortegnelse:

Indholdsfortegnelse:	1
1. Introduktion:	2
2. HipHops oprindelse og udvikling gennem tiden:	3
3. Hvem er Kendrick Lamar?	9
4. Fejden mellem Kendrick Lamar og Drake	12
5. Teori:	22
5.1 Jonathan D. Williams' "Tha Realness": In Search of HipHop Authenticity (2007):	22
5.2 Allan Moores "Authenticity as Authentication (2002):	26
5.3 Klein et al. "Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age" (2016):	32
6. Metode:	34
7. Analyse:	35
7.1 Vores forudsætninger og fordomme før analyse:	35
7.2 LL COOL J (Bootleg Kev, 2024 LL Cool J)	36
7.3 Adam22 (Cam Newton, 2024 (relevant materiale starter 1:31:27))	38
7.4 E40 (Entertainment Tonight, 2024; The WRI Channel, 2024)	40
7.5 Tyla Yaweh (Chanel West Coast, 2024 (relevant materiale starter 44:29))	41
7.6 Denzel Curry (Bootleg Kev, 2024 Denzel Curry)	43
7.7 Ice Cube (The Big Podcast with Shaq, 2024)	44
7.8 MC Eiht (The Art Of Dialogue, 2024)	47
7.9 NLE Choppa (Billboard, 2024)	51
7.10 Ty Dolla \$ign (The Hollywood Reporter, 2024)	53
7.11 Elliott Wilson (djvlad, 2024)	54
7.12 Joe Budden (Joe Budden TV, 2024)	56
7.13 Snoop Dogg (Set In The West, 2025)	58
8. Diskussion:	61
8.1 Bagvedliggende agendaer for aktører	61
8.2 Selling out: Er det stadig relevant?	64
8.3 Super Bowl Halftime Show: Lægger Kendrick Lamar låg på sit udtryk?	67
8.4 Bliver der stillet de samme krav til Drake?	69
8.5 Hvordan påtaler Kendrick Lamar og Drake hinandens autenticitet i fejden, gennem diss tracks?	71
8.6 Perspektivering til Tupac & The Notorious B.I.G.'s fejde	78
8.7 Hvordan videreudvikler vi vores anvendte teorier:	82
9. Fejlkilder:	83
10. Opsummering/Konklusion: Hvad har vi fundet frem til?	85
Litteraturliste:	89

1. Introduktion:

Autenticitet i musik er et emnefelt, der historisk og længe er blevet arbejdet dybdegående og bredt med. Alligevel er det måske et af de musikvidenskabelige emnefelter, som stadigvæk er sværest at definere og konkretisere. Mange af de teoretiske vinkler omkring emnet er dog enige i, at autenticitet er en social konstruktion, formet ud af dens kontekst, plads i samfundet og den tid den eksisterer i etcetera, samt at det ikke er noget der er iboende i musikken selv, men derimod er noget der tilskrives, af dem der oplever og vurderer den (*Moore, 2002*).

Mange personer har historisk lagt vægt på og opfattet autenticitet, som noget værdifuldt og vigtigt. Der er dog få genrer, hvor autenticitet ikke bare er blevet anset som værende værdifuldt og vigtigt, men hvor det derimod historisk og kulturelt er blevet opfattet som værende direkte essentielt, som i HipHop-genren. Fra battlerap, hvor rappere forsøger at nedbryde deres modstanders troværdighed, til et enormt fokus på at tale ud fra sin egen historie, følelser og oplevelser. Fra lyriske portrætteringer af realiteterne i gadebilledet og livet hos marginaliserede grupper i samfundet, autenticitet og troværdighed omfavner, og er fokus i nærmest alle elementer af HipHop-genrens DNA. Her ville en autentificering indebære, at en relevant aktør påtaler og tilskriver en kunstner, sang eller lignende, autenticitet, der eksempelvis kan komme til udtryk i aspekter som kultur, historisk viden, race etcetera.

Fra Tupac, til The Notorious B.I.G., til Eminem og mange flere. HipHop-genren har historisk et væld af rappere, som er blevet beskrevet som, opfattet som og som er blevet tilskrevet autenticitet, både af HipHop-kulturen selv, samt deres millioner af lyttere. Få stemmer indenfor HipHop-kulturen har dog fyldt ligeså meget i diskussionen omkring autenticitet i HipHop i nyere tid, som Kendrick Lamars.

Fra at være den første og hidtil eneste HipHop-artist der har vundet en Pulitzer pris for sit album DAMN, til at blive nomineret til 57 Grammys og vinde 22, til et enormt Super Bowl Halftime Show, har få artister og rappere været mere succesfulde eller været lige så definerende for moderne HipHop, som Kendrick Lamar.

Vi vil i den følgende opgave, undersøge og argumentere for, hvordan Kendrick Lamar opfattes som, og tilskrives autenticitet af den bredere HipHop-kultur. Vi vil specifikt fokusere

på en afgrænset tidsperiode, med særligt fokus på hans musikalske fejde (også i slang kaldet “beef”), med HipHop- og pop-artist Drake. Specifikt vil vores undersøgelser fokusere på tidsperioden mellem udgivelsen af nummeret “*Like That*”, der udkom d. 26. marts 2024, frem til hans optræden ved det 59’ne Super Bowl Halftime Show d. 9. februar 2025. Vi har valgt at afgrænse denne tidsperiode, da vi selv synes at kunne observere aktører i HipHop-kulturen, samt udtalelser af gængse HipHop fans, der kunne anses som autentificeringer af Lamar, specifikt under denne fejde. Derudover er det også baseret på et mål og ønske om, at undersøge et nutidigt og relevant hændelsesforløb, der kan relatere til en nutidig forståelse af autentificeringer i HipHop-kulturen.

Til dette, opstiller vi den følgende problemformulering:

Hvordan bliver Kendrick Lamar, i sammenhæng med hans fejde med Drake, fra cirka Marts 2024, til cirka Februar 2025, tilskrevet autenticitet af aktører og individer fra HipHop-kulturen, med det formål, at undersøge og få en bedre forståelse for, hvordan HipHop-kulturen tilskriver autenticitet i en moderne kontekst.

Til at besvare denne problemformulering, vil vi indsamle udsagn fra diverse relevante aktører i HipHop-kulturen og undersøge disse, ved hjælp af autenticitetsteori, samt understøttende teori. Hertil, vil vi undersøge hvordan disse aktører tilskriver Kendrick Lamar autenticitet, og hvordan autentificeringer tilskrives i den nutidige HipHop-kultur.

2. HipHops oprindelse og udvikling gennem tiden:

Da blandt andet Williams (2007) lægger stærk vægt på, at en forståelse af HipHops historie, er et vigtigt punkt for at blive tilskrevet autenticitet, samt at forstå hvorfor autenticitet tilskrives, vil vi opsætte et historisk overblik over HipHop-genren. Her fokuserer vi mest på perioder som Kendrick Lamar selv italesætter, og de perioder som har været mest indflydelsesrige for HipHop-genrens udvikling, for at forstå hvordan genren opstod og udviklede sig til hvor den er i dag, samt at potentielt kunne tage disse historiske eksempler med, hvis de er relevante i forhold til at undersøge eksempler på autentificering senere i opgaven.

2.1 The Old School

HipHops opståen forekom i bydelen The Bronx, i New York, i 1970'erne, en tid hvor det var hårdt at overleve for den normale borger, men specielt for minoriteterne, netop i bydele som The Bronx. Dj Kool Herc, krediteres som manden, der lagde de første byggesten for HipHop. Ved en sommerfest i 1973, spillede han sange på sin pult, hvor han isolerede tromme-breaks, forlængede dem, og satte dem sammen med melodierne igen, for at forlænge de dansable dele af musikken. Dette inspirerede flere DJs til at gøre det samme og allerede her startede konkurrenceaspektet i HipHop, da de nye DJs prøvede at overgå DJ Cool Herc, dog mens de skabte deres egne personlige udtryk. Hertil fremstod og adopterede HipHop andre praksisser, hovedsageligt breakdancing og graffiti, som nu er dybt rodfastet i HipHop-kulturen. Yderligere, begyndte aspirerende poeter og filosoffer at fremføre deres tekster over denne nye type "beats", og udviklede sig til hvad man i dag kender som en "MC" eller rapper (*Icon Collective n.d.*).

2.2 East vs West Coast

I en tid, hvor rampelyset blev skiftet fra New York (East Coast), til Los Angeles (West Coast), på grund af diverse succeser med blandt andet N.W.A., Snoop Dogg, Ice T etcetera, var nogle New York rappere ikke tilfredse med, hvordan New York var sat til siden, i forhold til muligheder i industrien, da Vestkysten var langt mere populær i denne periode. Dette ledte blandt andet til et diss track (en sang hvorpå man angriber, anklager, eller taler grimt om en anden person/rapper/part) rettet mod Los Angeles HipHop-scenen, ved navn *Fuck Compton*, af Tim Dog, hvor han i videoen udfører voldelige handlinger mod lookalikes af blandt andet Dr. Dre og Eazy E fra N.W.A. Dette ledte til svar tilbage, i form af diss tracks fra Vestkyst rappere som Dr. Dre og Snoop Dogg. Dette var dog kun starten på en større konflikt (*Yamasaki, 2025*).

Efter blandt andet Dr. Dre og Ice Cube lavede deres exit fra gruppen N.W.A., grundlagde Dr. Dre pladeselskabet Death Row Records sammen med tidligere bodyguard Suge Knight og The D.O.C. Specielt Suge Knight havde et dårligt ry for at afpresse rappere, til at underskrive unfair og udnyttende kontrakter, men ikke desto mindre så pladeselskabet stor succes med Dr. Dre og Snoop Dogg (*Yamasaki, 2025*).

I 1993 oprettede Sean “Diddy” Combs pladeselskabet Bad Boy Records og fik New York rapperen The Notorious B.I.G. (Biggie) til at underskrive kontrakt under pladeselskabet, som var med til at føre fokus tilbage på østkysten (*Yamasaki, 2025*).

Selvom de tidligere havde haft et nogenlunde godt forhold, blev Biggie anklaget af Los Angeles rapperen Tupac, for at stå bag et skyderi, hvor Tupac blev skudt fem gange, samt røvet. Efterfølgende udgav Biggie sangen “Who Shot Ya”, hvilket Tupac tog som, at Biggie håned ham og at Biggie var en del af skyderiet, selvom Biggie og Bad Boy Records påstod, at sangen var optaget før skyderiet. Dette ledte til en eskalation, og startede en af HipHops største fejder, som fyldte en stor del af East vs West Coast diskussionen (*Yamasaki, 2025*).

Efterfølgende underskrev Tupac kontrakt under Death Row, efter Death Row CEO Suge Knight betalte Tupacs kaution på 1,4 millioner Dollars, da Tupac sad fængslet for fem tilfælde af seksuelt misbrug. Herefter blev Tupac frontfiguren for Death Row, som yderligere satte ild til fejden mellem Death Row og Bad Boy Records. Dette ledte til adskillige diss tracks fra Tupac mod Biggie og Bad Boy Records, såsom *Long Kiss Goodnight*, *Bombs First (My Second Reply)* og måske mest bemærkelsesværdigt, sangen *Hit ‘Em Up*. Specielt *Hit ‘Em Up*, var et kompromisløst diss track, der udover at nådesløst at gå efter Bad Boy Records og deres artister, også dissede andre New York artister, som Mobb Deep og Lil’ Kim (*Yamasaki, 2025; hip-hop-music.fandom, n.d. East Coast-West Coast hip hop rivalry*).

Fejden endte tragisk, med at Tupac d. 13. September 1996 mistede livet, efter et “drive by shooting” (skudt af en person i en bil der bevæger sig), hvor han blev skudt fire gange og lå på hospitalet i seks dage, før han gik bort. Seks måneder efter - d. 9. marts 1997, mistede Biggie også livet til et drive by shooting. Begge drab er, til den dag i dag, stadig uopklarede, men har skabt en stor debat i HipHop-kulturen, der stadig fylder i nutiden, om hvorvidt drabene hang sammen, eller var urelaterede (*Yamasaki, 2025*).

2.3 Bling Æraen

Bling æraen skiller sig måske en smule ud, fra nogle af de andre perioder, da den ikke var centreret omkring en landsdel eller stil, men rettere et udgangspunkt af “bling” (smykker) og at tjene penge og “hustle”. Artister her, kom fra flere kanter af USA, blandt andet Lil Wayne og Cash Money Records i syden, 50 Cent og Ja Rule i New York og Nelly fra Missouri. Her havde Dr. Dre fra LA også en finger med, på blandt andet 50 Cents populære album - *Get*

Rich Or Die Tryin', hvor Dr. Dre var den administrerende producent. Måske den største konstant i denne æra, er nogle af de producere som rapperne benyttede, blandt andet The Neptunes (Pharrell Williams og Chad Hugo) og Timbaland, der havde stor indflydelse på hvordan 00'erne lød sonisk, men disse var ikke alt-definerende for æraen. Blandt andet havde Lil Wayne og Cash Money Records deres egne "in-house" producere, selvom der indimellem forekom diverse samarbejder mellem dem selv og de nævnte producere (*Sanfiorenzo et al. Ranking the 20 Best Years in Rap History, 2024; Tesema, 2020*).

2.4 West Coast revival (2010'erne)

Måske specielt relevant i kontekst af Kendrick Lamars *GNX* album, men også specifikt *Not Like Us*, var 2010'erne definerende og tonesættende for, hvordan "West Coast lyden" lød og hvordan den har udviklet sig til at lyde i dag. Rappere som YG og Tyga, bragte en ny lyd til fronten af HipHop genren, kureret af musikproduceren DJ Mustard. Denne æra betegnes også af flere som "DJ Mustard æraen". DJ Mustard havde hænderne på mange store udgivelser i denne periode som Tyga's *Rack City* og YG's *My N*gga*. Desuden rækkede DJ Mustard også ud over vestkysten, med sange med eksempelvis Big Sean's *I Don't Fuck With You*, og havde endda hænderne på store popudgivelser, som Rihanna's *Needed Me* (*Ugwu, 2014; hip-hop-music.fandom, n.d. Mustard*).

Grunden til at DJ Mustard var så eftertragtet i denne periode, var hans signaturlyd. Denne signaturlyd gjorde specielt brug af stærke synth basser eller 808s (En 808 er en form for synthbas, der stammer fra Rolands TR-808 trommemaskine (*Serato, n.d.*)). En af kendetegnene ved denne lyd, var også simpliciteten af instrumentalen. Bassen var den primære drivende faktor, hvor de andre elementer i instrumentalen fungerede mere som understøtning af bassen (*hip-hop-music.fandom, n.d. Mustard*).

2.5 The South Got Somethin' To Say

Et andet relevant punkt at tage fat på, i forhold til Kendrick Lamars udtalelser, specielt på *Not Like Us*, er den tidlige sydstats-HipHop og Atlantas trap-scene. Der var tidligere rappere fra Atlanta, som opnåede mainstream succes, men det var i fremkomsten af Trap, at byen fik en definitiv lyd.

Outkast er måske den mest succesfulde tidlige HipHop "act", der er fremkommet af de sydlige stater i 90'erne - 00'erne. Bestående af Andre 3000 og Big Boi fra Atlanta, stod

Outkast forrest i kampen for rampelyset, da East vs West Coast sangene og debatten i 90'erne, dominerede radioen og HipHop-fanskaren. I denne periode var det altså meget svært for HipHop-artister at få en form for kommerciel eller mainstream succes, uden nogen form for tilknytning til Californien eller New York. Ikke desto mindre kæmpede Outkast sig til succes med projekter som *southernplayalisticadillacmuzik*, og blev anerkendt ved 1995 Source Awards, som den bedste nye HipHop-gruppe. Under modtagelsen af prisen, blev Outkast boo'et af publikummet, der primært var New Yorkere, og Andre 3000's reaktion til dette, ændrede efterfølgende synet på sydlig HipHop drastisk (Brasch, 2023).

“But it's like this though. I'm tired of folks, you know what I'm saying? Them closed-minded folks. You know what I'm saying? It's like we got a demo tape, and don't nobody want to hear it. But it's like this, the South got something to say. That's all i got to say.” (Taylor, 2019 - 0:20-0:33) (Citat 2.1)

Outkast udgav efterfølgende flere anmelderroste album og vandt i 2002, to Grammys for albummet *Stankonia*, samt sangen *Ms. Jackson* og har efterfølgende vundet fire yderligere Grammys (*The Editors of Encyclopaedia Britannica*, 2025).

Trap-undergenrens rødder, tilskrives Atlanta artister som Gucci Mane, Young Jeezy og T.I., samt producere som Shawty Redd og Zaytoven, omkring 2000-2010. Disse var nogle af pionererne indenfor trap-scenen og lagde grundstenene for mange af de senere Atlanta artister (Wright, 2022).

Tematikkerne i Atlanta trap-scenen, omhandler typisk at være fanget “in the trap”, som er et udtryk for underprivilegerede områder, hvor den eneste vej ud er at “trappe”, som yderligere er et udtryk for at begå kriminalitet, som at sælge stoffer, stjæle, “hustle” og lignende. Trap er altså et “outlet” for artisterne, til at fortælle om de oplevelser de har været igennem, samt hvordan det er at leve i “the trap” (*Universal Production Music*, 2024).

I starten af 2010'erne, kom artister som Future og Young Thug frem, der stadig er store spillere på den amerikanske HipHop-scene i dag. Det var også her, at producere som Metro Boomin, Lex Luger og 808 Mafia, var med til at forme Atlantas soniske udtryk yderligere, som efterfølgende banede vejen for blandt andet Migos, Lil Baby og Lil Yachty (Wright, 2022).

Selve trap-lyden, har stærkt fokus på brugen af 808 bas, der som nævnt, stammer fra Rolands TR-808 Trommemaskine. 808's kan beskrives som en sub-bas, som efterfølgende i nyere år, er blevet yderligere processeret, forvrænget og lignende, og er derfor blevet en bredere term i nutiden. (*Wright, 2022; Universal Production Music, 2024*)

Udtrykket trap, er også i nyere tid blevet brugt til at beskrive musik, som gør brug af produktionsteknikker fra Atlanta trap-scenen, men som ikke nødvendigvis har fokus på de samme tematikker lyrisk. De hyppigste elementer der lånes fra Atlanta trap, er 808 bassen, som i dag er et universelt værktøj for producere i de fleste genrer, samt "trap trommer", som typisk består af "snappy" og "tight" synth trommer, lignende dem man kunne finde på en TR-808 trommemaskine. (*Wright, 2022*).

2.6 Soundcloud æraen

Hvad der i dag bliver omtalt som Soundcloud æraen, der startede omkring 2016, var en periode som revolutionerede musikindustrien og specielt HipHop-genren, hvor såkaldte "Soundcloud rappere", tog magten fra pladeselskaber og tidligere branchepraksisser. Disse rappere brugte den online streaming platform Soundcloud, hvor de kunne uploade hvad end de ville, uden at skulle igennem et pladeselskab etcetera. Det var for eksempel her, at artister som XXXTentacion, Lil Uzi Vert, Lil Pump og Juice Wrld startede deres karrierer (*Rindner, 2021*).

Lyden af Soundcloud rap, kan beskrives som rå og ufiltreret, og inkluderede typisk tematikker som stofmisbrug og at "flexe" (blære sig, typisk med penge eller værdifulde genstande), men også emner som depression, hvor rappere drog inspiration fra rock og "emo musik", specielt artister som Juice Wrld, Lil Uzi Vert og senere hen Xxxtentacion. Lil Uzi Vert har blandt andet nævnt Marilyn Manson som en af sine store idoler (*Eleven 8, 2017*).

Dette var, som det også var reflekteret i lyrikken, en periode hvor HipHop var gennemvædet af stoffer og vold. HipHop har altid indeholdt disse aspekter, men i denne periode var det klart, at specielt stoffer tog over. Rapperne gik rundt og "sippede lean" (hostesaft med opioider, blandet med sodavand) og "popped xans" (Xanax, som typisk bruges til at bekæmpe angst og panikanfald). (*Rindner, 2021; Petridis, 2018*). Dette blev også bemærket af rappere fra den tidligere generation, som eksempelvis J. Cole, der i 2018 udgav albummet

KOD, der fungerede som en form for advarsel til den nye generation af rappere, der italesatte de problemer med stoffer, som var ved at overtage hverdagen (*Bristout, 2018*).

De senere år af Soundcloud-æraen var fyldt med tragedier, der rystede HipHop-kulturen ekstremt. I 2017 mistede rapperen Lil Peep, som var en frontfigur i “emo-rap scenen”, sit liv til en overdosis af Fentanyl og Xanax på sin tourbus. Xxxtentacion mistede livet i 2018, ovenpå successen af hans andet album “?”, da han blev røvet og derefter skudt, mens han sad i sin bil. Soundcloud æraen sluttede definitivt, da Juice Wrld i 2019 døde til en overdosis af Percocet piller (oxycodon) på et privatfly, da han i et forsøg på at skaffe sig af med pillerne, indtog dem alle. Dette var en reaktion på, at han var blevet informeret om, at politiet ventede på at hans fly landede i lufthavnen og havde tænkt sig at ransage flyet. Soundcloud æraen sluttede altså tragisk, med tab af nogle af de største figurer fra perioden (*Rindner, 2021; Haylock, 2021*).

3. Hvem er Kendrick Lamar?

For at forstå Kendrick Lamars rolle og karakter i HipHop-kulturen, vil vi gennemgå hans karriere kronologisk (fra udgivelsen af hans første studiealbum, op til starten på fejden mellem Lamar og Drake), for at danne et overblik over Lamars tidligere arbejde og hvilket “image” han har skabt sig selv gennem årene.

Kendrick Lamar Duckworth, født i 1987, er en rapper fra Compton, Los Angeles, hvilket er et historisk relevant område for HipHop-kulturen, da nogle af HipHops største stjerner og pionerer, som eksempelvis N.W.A (Ice Cube, Dr Dre, Eazy E etc.) stammer fra dette område. Lamar skrev allerede musik i en ung alder, og blev som 22-årig taget under vingen Dr. Dre, hvor Lamar skrev kontrakt under Dr. Dres pladeselskab Aftermath Entertainment (*Fofana, 2023*).

Tidligere havde Lamar udgivet flere projekter og mixtapes, som *Overly Dedicated* fra 2010, men det var i 2011, at Kendrick Lamar udgav sit debut-studiealbum *Section.80*. Albummet startede trenden med, at Lamar fokuserer på konceptalbum, hvor sangenes temaer spiller ind i hinanden og fortæller en større historie. Her er der overordnede temaer af 80’ernes crack epidemi og Ronald Reagans “War On Drugs”. Albummet blev relativt populært og positivt

modtaget, hvor sangen *A.D.H.D.*, i dag har 464 millioner streams bare på Spotify (Bu, 2017; Caruso et al., 2025).

Kendrick Lamar udgav i 2012 sit andet studiealbum, med titlen *Good Kid, M.A.A.D City* som indeholder nogle af de første samarbejder mellem ham selv og Dr. Dre, hvor albummet er udgivet i samarbejde med Aftermath Entertainment. På dette album arbejdede han også sammen med HipHop-produceren Pharrell Williams på sangen *Good Kid*. Albummet er igen et konceptalbum, denne gang om en "god dreng" der vokser op i en "skør by". Tematikkerne omhandler Lamars egen opvækst i Compton, hvor han så kriminalitet og bandeaktiviteter på en daglig basis og hvordan dette påvirkede folk omkring ham og de ofre der stod tilbage. Albummet blev igen modtaget positivt og var nomineret i syv forskellige kategorier ved Grammys (Bassil, 2013; Caruso et al., 2025). Her formåede han dog ikke at tage en Grammy med hjem og tabte "Best Rap Album" til Macklemore & Ryan Lewis, hvilket skabte en mindre kontrovers i HipHop-miljøet, hvor Macklemore endda selv var ude offentligt og undskyldte til Kendrick Lamar og sagde at Lamar havde fortjent at vinde. Albummet har i dag flere milliarder streams på Spotify alene (Cowen, 2024).

Lamars tredje album, *To Pimp a Butterfly*, udkom i 2015 og er hans måske hidtil mest hyldede album. *To Pimp a Butterfly* er igen et konceptalbum, som denne gang indeholder diverse jazz, funk og soul produktioner. Albummets tematikker indeholder emner som Afroamerikansk kultur, race diskrimination, depression og institutionel diskrimination (Chinapen, 2021). Albummet udkom på et tidspunkt hvor der var meget uro i afroamerikanske, latinamerikanske og andre marginaliserede gruppers samfund, på baggrund af diverse politivoldssager - hvortil Black Lives Matter bevægelsen opstod. Sangen "Alright", fra *To Pimp a Butterfly*, blev nærmest en "kampsang" for bevægelsen og afspejlede mange af de følelser afroamerikanere gik og døjede med (Limbong, 2019). Dette album var igen kritisk velmodtaget og endte med at vinde to Grammys, for både "Best Rap Album" og "Album of the Year". Udover dette, var *To Pimp a Butterfly* rangeret som det 19. bedste album på Rolling Stones "The 500 Greatest Albums of All Time" liste i 2023 (Rolling Stone, 2023; Caruso et al., 2025).

DAMN., Kendrick Lamars fjerde studiealbum, er det mest kommercielt succesfulde album, med sange som *HUMBLE.*, *DNA.* og *LOVE.*, der alle har opnået over 1 milliard streams på Spotify. Albummet er ikke et klart konceptalbum som de tre forhenværende album, men

italesætter stadig nogle af de samme tematikker, som race og afroamerikansk kultur. Albummet debuterede på 1. pladsen, på Billboard 200 (*Caulfield, 2018*) og vandt desuden en Grammy for “Best Rap Album”, men måske mest bemærkelsesværdigt, vandt Lamar en Pulitzer Pris for musik, med *DAMN.*, som den første artist nogensinde, udenfor Klassisk og Jazz genrene (*Caruso et al., 2025*).

Det sidste studiealbum udgivet af Kendrick Lamar, før vores afgrænsede tidsperiode - *Mr. Morale & The Big Steppers*, blev udgivet i 2022. Albummet er et todelt konceptalbum, der omhandler Kendrick Lamars egne erfaringer, blandt andet omkring hans barndom og hans familie, som han stiftede efter udgivelsen af *DAMN.* med sin forlovede og to børn. Udover de sædvanlige distributører og pladeselskaber, er dette album også udgivet under Kendrick Lamar og Dave Free’s nystiftede produktionsselskab - PGLang. På albummet italesætter Lamar sine personlige dæmoner der har plaget ham, som endte i den 5 årige pause han tog efter *DAMN.* Dette kommer til udtryk i tematikker, som familie/racetraumer, sexafhængighed, kendistilbedelse, kønsidentitet og meget andet. Albummet hyldes som Kendrick Lamars mest ærlige projekt til dato, da han i sin udforskning af sig selv, er utrættelig i sin formulering og lægger ikke låg på nogen som helst aspekter, på godt eller ondt (*Caramanica, 2022*). Albummet var endnu en succes for Lamar, og vandt ham endnu en Grammy for “Best Rap Album” og tog igen 1. pladsen på Billboard 200. Desuden var den tilkoblede verdensturné “The Big Steppers Tour”, den mest indtjenende HipHop-tour op til dette punkt (*Caruso et al., 2025*).

Det bør også nævnes, at mellem udgivelserne af *DAMN.* og *Mr. Morale & The Big Steppers*, udgav Kendrick Lamar albummet *Black Panther: The Album* i 2018, i sammenhæng med filmen “Black Panther” af Marvel Studios. I led med at Black Panther filmen havde stor indflydelse og signifikans for det afroamerikanske samfund, fik albummet nogle af de samme konnotationer. Albummet hænger ikke sammen med Lamars tidligere eller senere diskografi, men er værd at nævne som et relevant punkt i Lamars karriere, da det relaterede dybt til afroamerikansk kultur. Sangen *King’s Dead*, vandt desuden en Grammy for “Best Rap Performance”, hvor sangen *All The Stars* med SZA, i dag er en af Lamars mest populære sange, med over 2 milliarder streams på Spotify (*Grammy Awards n.d.; Callahan, 2018*).

Kendrick Lamar er altså en tydelig hjørnesteen i HipHops nyere historie, men også for det bredere afroamerikanske samfund, der tilsyneladende spejler sig selv i Lamars musik og

tekster. Han har i alt modtaget 22 Grammy's for sit musikalske arbejde, samt den førnævnte Pulitzer pris, hvilket gør ham til en af de mest prisvindende rappere nogensinde, kun overgået af Jay Z med 25 Grammy's og Kanye West med 24 (McCain, 2025).

I Marts 2024, udbrød der en "beef" (fejde), mellem Kendrick Lamar og Drake, som definerede meget af populærmusikken i 2024, hvilket endte i Kendrick Lamars Super Bowl Halftime koncert d. 9. Februar, 2025, da fejden efterfølgende, ikke har fortsat og er ikke blevet omtalt direkte siden, af både Lamar og Drake. Denne periode er derfor vores afgrænsede tidsperiode.

4. Fejden mellem Kendrick Lamar og Drake

Selvom der tidligere har været spændinger mellem Kendrick Lamar og Drake, var det i marts 2024, at fejden for alvor gik i gang og blev ekstremt offentliggjort. Dette skete ved, at Kendrick Lamar blev featured på Drakes tidligere kollaboratører; Metro Boomin og Future's album *We Don't Trust You*. Her havde Lamar et vers på sangen "*Like That*", hvor han refererer til Drake og J. Cole, der tidligere havde kollaboreret på sangen *First Person Shooter*, hvor J Cole blandt andet rapper:

"Love when they argue the hardest MC, is it K-Dot, is it Aubrey or me?" (citat 4.1) (K-Dot er et alias for Kendrick Lamar og Aubrey er Drakes borgerlige fornavn).

"We the big three like we started a league, but right now, I feel like Muhammed Ali" (citat 4.2) (Genius, n.d. *First Person Shooter*)

Dette tog Kendrick tilsyneladende som et diss eller noget negativt, og siger eksempelvis på *Like That* (22. Marts 2024):

"Fuck sneak dissin', First Person Shooter I hope they came with three switches" (citat 4.3)

*"Motherfuck the big three, n*gga it's just big me"* (citat 4.4)

*“‘Fore all your dogs gettin’ buried, that’s a K with all these nines, he gon’ see Pet Semetary” (citat 4.5) (Drake’s daværende nyeste album hed *For All Your Dogs*) (Genius, n.d. *Like That*; Lamarre, 2025).*

Dette endte derfor med at blive en “beef”, da Drake udgiver diss tracket “Push Ups”, der påtaler Lamars kommentarer, samt de andre artister involveret i projektet, samt artister som Drake mente havde gået ham bag ryggen, eksempelvis Travis Scott og Rick Ross.

Efterfølgende udgav Lamar og Drake diverse diss tracks rettet mod hinanden (Lamarre, 2025). J. Cole deltog også i beefen kort, med sangen “7 Minute Drill” rettet mod Kendrick Lamar, men trak sig hurtigt igen, da han udtalte ved Dreamville Fest, at han følte det var “lamt” og han stadig har kærlighed for alle parterne (Savage, 2024).

Hertil, vil vi opsætte nogle af de diverse beskyldninger/udtalelser, både Kendrick Lamar og Drake retter mod hinanden, for hver diss track udgivet i vores tidsramme. Her vil vi senere diskutere, hvordan de forsøger at underminere/påtale hinandens autenticitet, samt om dette hænger sammen med vores udvalgte aktører.

4.1 Push Ups - Drake (19. April, 2024)

Helt konkret på disstracket Push Ups af Drake, går han direkte imod J. Coles kommentarer på First Person Shooter og rapper:

“You ain’t in no Big Three, SZA got you wiped down, Travis got you wiped down, Savage got you wiped down - Like your label, boy, you in a scope right now. And you gon’ feel the aftermath of what I write down.” (citat 4.6)

Her nægter Drake, at Kendrick Lamar er i “The Big Three”, og nævner blandt andet, at Lamars hyppige kollaboratør, SZA, er langt bedre end Lamar. Her refererer Drake også til Lamars pladeselskaber, han har været, eller er signet under, som Dr. Dre's Aftermath og Interscope (*In a scope*).

Udover dette, kritiserer Drake også Kendrick Lamar, for nogle af de features Lamar har haft på popsange, med eksempelvis Taylor Swift og Maroon 5:

“You better do that motherfuckin’ show inside the bity, Maroon 5 need a verse, you better make it witty. Then we need a verse for the Swifties - Top say drop, better drop and give ‘em fifty” (citat 4.7)

Den sidste linje, med “Top say drop, better drop and give ‘em fifty”, påtaler Kendrick Lamars kontrakt, samt at Drake beskylder Anthony “Top Dog” Tiffith, for at tage 50% af Lamars indkomst (*Genius, n.d. Push Ups; Smyth, 2025*).

4.2 Taylor Made Freestyle - Drake (19. April, 2024)

Mens Drake ventede på Kendrick Lamars svar, udgav han også sangen “Taylor Made Freestyle” på sociale medier som Instagram, der igen kritiserer hvordan Kendrick Lamar har været med på store popudgivelser. Navnet på sangen, “TaylorMade”, refererer normalvis til golfmærket, der producerer golfkøller etc, men der i denne kontekst betyder, at Kendrick Lamar blev “made” af Taylor Swift, altså at Taylor Swift er ansvarlig for Lamars karriere og succes. På outroen siger Drake også:

“Yeah, shout out to Taylor Swift, biggest gangster in the music game right now. You know, I moved my album when she dropped, I said that already. You know she ‘bout to milli’ run through a Milly Rock on your head top, well. She got the whole pgLang on mute like that Beyoncé challenge, y’all boys quiet for the weekend, like. Dot, I know you’re in that NY apartment, you strugglin’ right now, I know it. In the notepad doing lyrical gymnastics, my boy. You better have a motherfuckin’ quintuple entendre on that shit - some shit I don’t even understand, like. That shit better be crazy, we waitin’ on you.” (citat 4.8) (Genius, n.d. Taylor Made Freestyle)

På sangen, har Drake også lavet AI versioner af Snoop Dogg og Tupacs stemmer. På sangen fremstiller Drake, AI Snoop Dogg og Tupac, som værende på Kendricks side, men at de stiller spørgsmålstejn ved, at Lamar ikke har svaret tilbage på diss tracket Push Ups endnu.

Blandt andet rapper AI Tupac:

“Kendrick, we need ya, the West Coast savior, engraving your name in some HipHop history, if you deal with this viciously. You seem a little nervous about all the publicity. Fuck this Canadian lighskin, Dot. We need a no-debated West Coast victory”(citat 4.9)

“Talk about him likin’ young girls, that’s a gift from me. Heard it on the Budden Podcast, it’s gotta be true.”(citat 4.10)

“You asked for the smoke, now it seem you too busy for the smoke, I won’t lie, the people confused.”(citat 4.11) (Genius, n.d. Taylor Made Freestyle)

På andet vers rapper AI Snoop Dogg

“Nephew, what the fuck you really ‘bout to do? We passed you the torch at the House of Blues and now you gotta do some dirty work, you know how to move, right?”(citat 4.12)

“I know you never been to jail, orange jumpsuits and shower shoes. Never shot nobody, never stabbed nobody.”(citat 4.13)

“Now’s a time to really make a power move, ‘cause right now it’s lookin’ like you writin’ out the game plan on how to lose.”(citat 4.14) (Genius, n.d. Taylor Made Freestyle)

Det er også værd at nævne, at efter Taylor Made Freestyle blev udgivet, valgte Tupac Shakurs familie at sagsøge Drake, for at forbyde ham at bruge Tupacs stemme, gennem brugen af AI (Smyth, 2025).

4.3 Euphoria - Kendrick Lamar (30. April, 2024)

Euphoria kom som svar til de sidste to diss tracks Drake udgav, der i sit hele, er en stor erklæring på, hvor meget Kendrick Lamar “hader” Drake.

*“I calculate you’re not as calculated, I can even predict your angle. Fabrication’ stories on the family front ‘cause you heard Mr. Morale. A pathetic master manipulator, I can smell the tales on you now. You’re not a rap artist, you a scam artist with the hopes of being accepted.”
(citat 4.15)*

“I hate when a rapper talk about guns, then somebody die, they turn into nuns. Then hop online like “Pray for my city”, he fakin’ for like and digital hugs.”(citat 4.16) (refererer til at Drake blandt andet var med i en kampagne mod vold med våben, selvom han selv snakker om våben i sin musik (Remember Me, Toronto, 2019))

“This ain’t been about critics, not about gimmicks, not about who the greatest. It’s always been about love and hate, now let me say I’m the biggest hater. I hate the way that you walk, the way that you talk, I hate the way that you dress, I hate the way that you sneak diss, if I catch flight it’s gon’ be direct. We hate the bitches you fuck ‘cause they confuse themselves with real women. And notice, I said “we”, it’s not just me, I’m what the culture feelin’.”(citat 4.17)

*“We don’t wanna hear you say n*gga no more”(citat 4.18) (Genius, n.d. Euphoria)*

Her giver Lamar udtryk for, at Drake forsøger at skabe narrativer, der ikke er sande, og kalder ham blandt andet en mester manipulator, samt mener, at Drake agerer dobbeltmoralisk. Til sidst sætter Lamar endda spørgsmålstegn ved Drakes “blackness” og mener at Drake har mistet retten til at sige “n*gga”. Titlen “Euphoria”, refererer desuden også til HBO serien af samme navn, som Drake er med til at producere (Smyth, 2025).

4.4 6:16 In LA - Kendrick Lamar (3. Maj, 2024)

Få dage efter Euphorias udgivelse, udgav Kendrick Lamar et yderligere diss track rettet mod Drake, i form af sangen 6:16 in LA. Ligesom Drakes Taylor Made Freestyle, blev dette nummer kun udgivet på sociale medier. Navnet på sangen, refererer til et “navnetema” der har været på Drakes nyere album, som “8am in Charlotte” på albummet *For All The Dogs* og “7am On Bridle Path” på *Certified Lover Boy* (Smyth, 2025).

“Are you finally ready to play have-you-ever? Let’s see. Have you ever thought that OVO is workin’ for me? Fake bully, I hate bullies, you must be a terrible person - Everyone inside your team is whispering that you deserve it.”(citat 4.19)

*“If you were street-smart, then you woulda caught that your entourage is only to hustle you. A hundred n*ggas that you got on salary, and twenty of ‘em want you as casualty - and one of them is actually next to you - and two of them is practically tired of your lifestyle. Just don’t got the audacity to tell you.”(citat 4.20) (Genius, n.d. 6:16 In LA)*

På sangen kaster Kendrick Lamar tvivl over Drakes entourage og deres motivationer. Her tilkendegiver Lamar, at han har fået sin information fra det nævnte entourage, og at Drakes entourage ikke kan udstå ham, men stadig holder sig omkring ham (Smyth, 2025).

4.5 Family Matters - Drake (3. Maj, 2024)

Drake svarede disse diss tracks igen, med sangen Family Matters, der italesætter Kendrick Lamars familie, venner og forhold, samt Drake italesætter tendensen til, at Lamar tilsyneladende bliver hyldet og givet Grammys hver gang han udgiver musik.

*“Out here beggin’ for attention, n*gga, say please, always rappin’ like you ‘bout to get the slaves freed. You just actin’ like an activist, it’s make-believe. Don’t even go back to your hood and plant no money trees.” (citat 4.21)*

“Your baby mama captions always screamin’ “Save me”. You did her dirty all your life, you tryna make peace. I heard that one of ‘em little kids might be Dave Free’s” (citat 4.22)

“K-Dot shit is only hittin’ when Baby Keem put his pen to it” (citat 4.23)

“Kendrick just opened his mouth, someone go hand him a Grammy right now” (citat 4.24)
(Genius, n.d. Family Matters)

Drake beskylder nærmest Kendrick Lamar for at have en form for “black saviour complex” (termen “white saviour” er historisk blevet brugt til at beskrive hvide mennesker, der tror de hjælper eller står op for det sorte minoritetssamfund, men ender med at være nedladende, performativ eller påtrængende (Merriam Webster, n.d. White Saviour). Black Saviour Complex, er altså en variation på denne term), altså, at Lamar har pålagt sig selv ansvaret at opløfte det afroamerikanske samfund. Drake beskylder også Dave Free, Lamars tætte samarbejdspartner, for at være far til en af Lamars børn, hvilket samtidigt beskylder Lamars forlovede for at have været utro. Her nævner Drake også Lamars fætter, Baby Keem (McLeod, 2021), der tidligere har arbejdet med Drake og var en hyppig kollaboratør på Lamars album *Mr. Morale & The Big Steppers* (Smyth, 2025).

4.6 Meet The Grahams - Kendrick Lamar (3. Maj, 2024)

Kendrick Lamars svar, kom få timer efter *Family Matters*, i form af den dystre sang, *Meet The Grahams*, som er et modsvar på de mange beskyldninger Drake kom med, mod Lamars familie og venner. Her nævner Lamar også, at Drake bragte selv familien ind i fejden og derfor vil Lamar ikke holde tilbage.

“Dear Adonis (Drakes søn). I’m sorry that that man is your father, let me be honest. It takes a man to be a man, your dad is not responsive. I look at him and wish your grandpa wore a condom.”(citat 4.25)

*“Dear Dennis (Drakes far), you gave birth to a master manipulator... I’m blaming you for all his gamblin’ addictions, psychopath intuition, the man that like to play victim. You raised a horrible fucking person the nerve of you Dennis. Sandra (Drakes mor) sit down, what I’m about to say is heavy now listen. Your son’s a sick man with sick thoughts, I think n*ggas like him should die. Him and Weinstein should get fucked up in a cell for the rest they life.” (citat 4.26)*

“He got sex offenders on ho-VO (refererer til Drakes pladeselskab OVO) that he keep on a monthly allowance. A child should never be compromised and he keepin’ his child around them. And we gotta raise our daughters knowin’ there’s predators like him lurkin’. Fuck a rap battle, he should die so all of these women can live with a purpose.”(citat 4.27)

“‘Cause you lied about religious views, you lied about your surgery, you lied about your accent and your past tense, all is perjury. You lied about your ghostwriters, you lied about your crew members. They all pussy, you lied on ‘em, I know they all got you in ‘em. You lied about your son, you lied about your daughter... Fuck a rap battle, this a long life battle with yourself.”(citat 4.28) (Genius, n.d. Meet The Grahams)

På sangen, der løb over 6 minutter, italesætter Kendrick Lamar Drakes egen familie, og rapper ud fra et perspektiv af, at Lamar har en samtale med Drakes familiemedlemmer. Her udviser Lamar medlidenhed for Drakes søn, Adonis, da Lamar mener at Drake er en horribel mand og far. Lamar taler også direkte til Drakes forældre, og siger at han giver Drakes far, Dennis, al skylden for, at Drake er på den måde han er. Han siger yderligere til moren, Sandra, at hendes søn er en syg mand, og at Lamar synes han bare burde dø, da han mener verden vil være et bedre sted uden Drake. Lamar italesætter også, at Drake har en tendens til at lyve, eksempelvis som han gjorde da han holdte sin søn hemmelig (Ahlgrim, 2018), og nævner til sidst, at det nærmere er Drakes kamp mod sig selv, end en rap battle.

4.7 Not Like Us - Kendrick Lamar (4 Maj, 2024)

Kendrick Lamars sidste disstrack, *Not Like Us*, udkom mindre end 24 timer efter *Meet The Grammys*, og skifter det dystre lydbillede ud, med energisk Vestkyst HipHop, produceret af den tidligere nævnte Vestkyst producer, DJ Mustard. Sangen er desuden den mest populære udgivelse der kom ud af fejden, i forhold til streams på Spotify.

“Say, Drake, I hear you like ‘em young. You better not ever go to cell block one. To any bitch that talk to him and they in love - just make sure you hide your lil’ sister from him.”(citat 4.29)

“They tell me Chubbs the only one that get your hand-me downs, and Party at the party playin’ with his nose now. And Baka got a weird case why is he around? Certified Lover Boy? Certified pedophiles... Why you trollin’ like a bitch? Ain’t you tired? Tryna strike a chord and it’s probably A minor.”(citat 4.30)

*“Once upon a time, all of us was in chains. Homie still doubled down callin’ us some slaves. Atlanta was the Mecca, buildin’ railroads and trains. Bear with me for a second, let me put y’all on game. The settlers was usin’ townfolk to make ‘em richer - Fast-forward, 2024, you got the same agenda. You run to Atlanta when you need a check balance, let me break it down for you, this the real n*gga challenge.”(citat 4.31) (Genius, n.d. Not Like Us)*

På sangen, påtaler Kendrick Lamar tidligere beskyldninger mod Drake, om at Drake har haft forhold til yngre piger, som da han blandt andet kyssede en 17 årig under en koncert, da han selv var 23 (*Snapes, 2019*). Her beskylder han også Drakes entourage for også at være pædofile etcetera. I sidste vers på sangen, fortæller Lamar, Atlantas historie, med hvordan nybyggere brugte afroamerikanere til at bygge byen og tjene dem penge, og sammenligner dette, med Drakes egen praksis, med at kollaborere med Atlanta artister, lige så snart de bliver populære og stopper når det ikke længere er profitabelt (*Smyth, 2025*).

4.8 THE HEART PART 6 - Drake (5. Maj, 2024)

Det sidste disstrack fra fejden, kom fra Drake, ved navn *THE HEART PART 6*, og var på samme måde som Kendrick Lamars 6:16 i LA, en reference til et navnetema Lamar har haft i sin musik. Op til dette punkt, havde Lamar udgivet The Heart Part 1- Part 5.

“We plotted for a week, and then we fed you the information. A daughter that’s eleven years old, I bet he takes it. We thought about givin’ a fake name or a destination, but you so thirsty, you not concerned with investigation.”(citat 4.32)

“Speakin’ of anything with a child, let’s get to that now. This Epstein angle was the shit I expected.”(citat 4.33)

“My mom came over today, and I was like, “Mother; I- Mother; I-, mother-”, ah, wait a second. That’s that one record where you say you got molested. Aw, fuck me, I just made the whole connection.”(citat 4.34)

“They actin’ like it’s so aggressive, but you just never know affection. I don’t wanna diss you anymore, this really got me second-guessin’”(citat 4.35)

“I’m not gonna lie, this shit was some... some good exercise, like it’s good to get out, get the pen workin’. You would be a worthy competitor if I was really a predator, and you weren’t fuckin’ lying to every blogger and editor, but it is what it is.”(citat 4.36) (Genius, n.d. THE HEART PART 6)

I sangen tilkendegiver Drake, at han havde fodret Kendrick Lamar falsk information og at Kendrick Lamar bruger den information uden overhovedet at tjekke om informationen er sand eller ej, hvilket gør, at Drake sætter stort spørgsmålstejn ved Lamars kredibilitet i fejden. Drake rapper derudover at han vidste at “pædofil” vinklen var noget Lamar ville gå efter. Desuden laver Drake grin med det faktum, at Kendrick Lamar har en sang, *Mother I Sober*, hvor Lamar rapper om, at hans mor blev forulempet da han var yngre, og hvordan hans familie troede Lamar selv var blevet forulempet af sin fætter, selvom han selv benægtede det. Mod slutningen af sangen, tilkendegiver Drake, at han ikke har lyst til at Rap

Battle mod Lamar længere, men at det var god træning og øvelse, men at Lamar ikke var værdig konkurrent, da Drake mener han løj for medierne (*Smyth, 2025*).

Der blev ikke erklæret en officiel vinder af fejden, men den overordnede konsensus er, at Drake tabte denne fejde, da eksempelvis *Not Like Us*, hvor Kendrick Lamar anklagede Drake og hans entourage for at være pædofile, og som endte med at vinde Grammys i fem kategorier ved Grammys 2024, blev til en af de mest streamede sange i 2024, med næsten 1,6 milliarder streams på Spotify (September 2025) (*Abiade, 2024; Markowitz, 2025*).

Omkring samme tid som udgivelserne af de diverse diss-tracks, afholdte Kendrick en koncert der hed "The Pop Out: Ken and Friends", i Los Angeles, hvor store Los Angeles artister, som blandt andet Tyler The Creator og Steve Lacy, samt en del andre, var med at spille koncert. Kendrick afsluttede selv koncerten og rundede det af med at spille sangen "Not Like Us" fem gange i træk (*Sanfiorenzo et al., 2024 12 Takeaways From Kendrick Lamar's Iconic 'Pop Out' Show; Chicago Knight, 2024*).

Efter succesen med "Not Like Us", udgav Kendrick Lamar sit syvende studiealbum; "GNX", som desuden også påtaler Drake, dog ikke lige så direkte med navn. Dette er eksempelvis på sangen "Man At The Garden", hvor Kendrick tilsyneladende siger direkte til Drake:

"Tell me why you think you deserve the greatest of all time motherfucker" (cit. 4.37) (*Genius, n.d. Man At The Garden*).

Som tidligere nævnt, endte dette forløb i Kendrick Lamars Super Bowl Halftime koncert, d. 9. Februar 2025. Selvom optrædenen havde tydelig symbolik, blandt andet med Samuel L. Jackson som Uncle Sam og scenen, der blev fremstillet til at ligne en fængselsgård, var optrædenen lige så meget rettet mod Drake. Under koncerten "teaser" Lamar sangen *Not Like Us* flere gange, før han spiller sangen som det andet sidste nummer og rapper direkte ind i kameraet med et stort smil og siger linjen *"Say Drake, I hear you like em' young"*, hvor han desuden får hele arenaen til at synge med når han rapper:

"tryna' strike a chord and it's probably a minor" (cit. 4.38) (*NFL, 2025 - 11:19-11:26*).

5. Teori:

5.1 Jonathan D. Williams' "Tha Realness": In Search of HipHop Authenticity (2007):

Jonathan D. Williams gennemgår og analyserer i sin tekst: *"Tha Realness": In Search of HipHop Authenticity (2007)*, hvordan autenticitet historisk er blevet defineret og tilskrevet inden for HipHop-kulturen. Det følgende afsnit vil fokusere på hans generelle gennemgang og analyse af de historiske definitioner og autenticitetsformer i HipHop.

Som Williams påpeger i teksten, kan autenticitet i HipHop ofte være en kompleks affære at finde rundt i, og kan endda også til tider opfattes, som værende direkte selvmodsigende (Williams kommer med et eksempel på dette, som vi gennemgår senere i dette afsnit). Der er dog alligevel nogle generelle ting og elementer i HipHop, som han pointerer historisk og traditionelt opfattes som, eller sættes i sammenhæng med, autenticitet. (Williams, 2007).

5.1.1 Keep It Real:

De fleste musiklyttere har nok hørt ordene "Keep It Real" på et eller andet tidspunkt. Denne tankegang med at tale fra virkeligheden, at tale fra sine egne oplevelser og følelser, at fortælle om det realistiske liv i gadebilledet og så videre, er noget som fylder meget i forhold til autenticitet i HipHop. Som Williams påpeger i teksten, er det at være sandfærdig og troværdig overfor sig selv og sin egen identitet som rapper, noget der er yderst populært og velanset i HipHop. Det er samtidigt også en form for autenticitet, som kan eksistere på tværs af kulturelle og socioøkonomiske baggrunde. Det er altså en form for autenticitet, hvor aspekter som hudfarve, race, kultur, og lignende, ikke fylder lige så meget som i nogle af de andre af HipHops autenticitetsformer. Så længe at det der bliver rappet kommer fra et ægte sted, og fortæller om, eller repræsenterer, enten noget personligt for kunstneren selv, eller noget reelt, eksempelvis en fortælling eller en repræsentation, af det ofte rå og hårde gadeliv i minoritetssamfund, så vil det kunne opfattes som autentisk. På samme tid, ville en rapper som artificielt overdriver, eller direkte lyver omkring dem selv, deres baggrund, hvad de har været igennem og så videre, potentielt blive opfattet som uautentisk (Williams, 2007).

5.1.2 Race:

HipHop opstod, som nævnt, i 1970'erne, i The Bronx, New York City, specifikt primært i de latin- og afroamerikanske samfundsgrupper. På trods af, at der i moderne HipHop eksisterer

adskillige dybt succesfulde hvide rappere, så fylder temaer og elementer af race, hudfarve, etnicitet, og lignende stadigvæk meget i HipHops indhold, især i lyrikken. Dette element kan også ofte hænge sammen med det ovennævnte, om at fortælle reelle historier fra gaden og lokalområdet. Mange afroamerikanske indbyggere lever i minoritetssamfund og ghettoområder, hvor fattigdom og kriminalitet er høj. Mange afroamerikanere har potentielt været vidne til, eller offer for, bandekriminalitet og politivold. Der er grundet dette, ofte en forbindelse mellem fortællinger om denne slags emner, og den befolkningsgruppe der oplever dem, nemlig ofte sorte afroamerikanere. Williams kommer med et lyrisk eksempel på sammenhængen mellem denne form for gadefortællinger og det at være sort i USA (Williams, 2007).

“Calling me an African-American/like everything is fair again, shit/Devil, you got to get the shit right, I’m black/blacker than a trillion midnights” (Citat 5.1)

Teksten er fra nummeret *“When Will They Shoot”*, af rapperen Ice Cube, og som det kan ses, henviser han i den ovenstående lyrik, til hvordan afroamerikaneres race er blevet brugt som begrundelse, og legitimering for diskrimination. Samtidig, kan den sidste del af eksemplet også opfattes som et udtryk for stolthed over hans race og “sorthed”. Denne sammenhæng mellem autenticitet og “sorthed” i HipHop, er også noget som Williams (2007) påpeger er akademisk anerkendt. Her præsenterer han eksempelvis Professor Mark Neal, der har udtalt:

“When something is “deemed more authentically hip-hop” it is, “by extension, more authentically black.”” (Williams, 2007, s. 5) (Citat 5.2).

og Professor Houston Baker, som har udtalt:

“The black urbanity of the form seems to demand not only a style most readily accessible to black urban youngsters, but also a representational black urban authenticity of performance.” (Williams, 2007, s. 6) (Citat 5.3).

Der er altså tydeligvis en sammenhæng mellem race/sorthed og autenticitet i HipHop (Williams, 2007).

5.1.3 Mainstream og “Selling Out”:

HipHop opstod, som nævnt, ud af marginaliserede samfundsgrupper. Der er blandt andet grundet denne kulturelle baggrund, også mange sammenhænge mellem HipHop-genren og undergrundskulturen. Ligesom flere andre genrer, eksempelvis punkrock og lignende, har HipHop-kulturen historisk placeret sig selv, som værende distanceret fra den Mainstream musikindustri. HipHop var noget separat, der handlede om at fortælle sandheder og repræsentere noget reelt. Autenticitet i HipHop, kan af denne årsag også tilskrives, hvis en rapper er loyal overfor disse tilgange. Hvis en rapper derimod opfattes som værende illoyal overfor dette, eksempelvis hvis han ændrer i sin lyrik eller simplificerer den, for at gøre den mere kommerciel og salgbar, eller hvis han nedtoner de ting og temaer, som lyrikken taler om, for at skabe en “pænere” fortælling. Hvis han laver om på musikken, for at gøre det nemmere for ham at komme i radioen, eller lignende, så ville han med al sandsynlighed, ende med at blive opfattet som at han har “Sold Out”, og dermed ender med at blive opfattet som uautentisk af HipHop-kulturen. Traditionelt inden for autenticitet i HipHop, bør en rappers fokus altså ikke være på at skabe musik som er kommercielt, men derimod noget som er reelt. Denne sammenhæng mellem autenticitet og anti-kommercielitet, er også noget som passer ind i mere generelle autenticitetsteorier og er ikke eksklusiv i forhold til autenticitet i HipHop. Vi vil komme mere ind på dette senere i denne opgave (*Williams, 2007; Klein et al., 2016; Moore, 2002*).

Forholdet mellem HipHop som en undergrundsgenre, den Mainstream musikindustri og Selling Out, er dog et komplekst puslespil og er sjældent sort-hvidt. Williams kommer med et eksempel på denne kompleksitet. I sit nummer “*Moment of Clarity*”, indrømmer rapperen Jay-Z direkte, at han simplificerer og skræddersyer sin musik, for at gøre den mere kommerciel - en handling der, som nævnt, traditionelt nok ville opfattes som “Selling Out” og derfor blive set som værende uautentisk. Det er dog, som Williams påpeger, ikke helt så simpelt. Jay-Z sætter nemlig hans “mainstreamhed” og kommercielitet i kontekst af at være uafhængig af den bredere musikindustri og “hustle-kultur”, noget som også er prævalent gadelivet og gadekultur. Han forsøger altså derfor, at omsætte sin kommercielitet, noget som traditionelt ville anses som værende uautentisk, til noget som er personligt autentisk for ham selv og gadekulturen, og som alligevel, i sidste ende, taler ind i ting som “Street Values” (forklares i følgende afsnit) og ghettolivet. Sammenhængen mellem kommercielitet, at være

mainstream og autenticitet når det kommer til HipHop, er altså ofte et komplekst emne, som også på visse punkter, kan opfattes som værende selvmodsigende (*Williams, 2007*).

5.1.4 Street Values:

Williams påtaler også en sammenhæng mellem autenticitet og såkaldte “Street Values”. HipHop sprang, som nævnt, ud af marginaliserede, ofte sorte- eller latinamerikanske nabolag og bydele. Steder som var mærket af fattigdom, kriminalitet, stoffer, vold, racisme etcetera. Denne form for baggrund, sættes ofte i sammenhæng med HipHop-kulturen og HipHop-autenticitet, og en rapper kan derfor opnå autenticitet, ved at skildre disse realiteter sandfærdigt, repræsentere og udvise loyalitet overfor sit nabolag og ved at være troværdig overfor de værdisæt og “regler”, som følger med at være fra “the streets”. Der kan som Williams påpeger, også ofte være sammenhænge mellem dette og “Keep It Real” konceptet, da begge ofte omhandler at repræsentere noget (der ofte har en direkte personlig forbindelse til den givne rapper selv) på en ærlig og sandfærdig måde. Det kan også ofte kobles sammen med “hustle-kultur”.

Som et underelement til Street Values, påtaler Williams også sammenhængen mellem elementer af hypermaskulinitet og HipHop-autenticitet. Det at fremstille og præsentere sig selv som en type der er “hård”, modig, farlig, i stand til at klare sig selv i et barsk miljø og lignende, er noget som der ifølge Williams, ofte sættes i sammenhæng med autenticitet. Han kommer med et lyrisk eksempel fra kunstneren 40 Thevz, som på sangen “*Mad Doggin*” fremstiller sine “homies” (venner) som mandlige. Der er altså, som Williams påpeger, en kraftig sammenhæng mellem maskulinitet og autenticitet i HipHop-kulturen (*Williams, 2007*).

5.1.5 HipHop-Kulturen:

Afslutningsvis, kommer Williams også ind på hvad der kan kaldes “kulturel autenticitet”. Med dette, menes der at være autentisk og troværdig over for HipHop-kulturens rødder og historie, samt at vide og forstå hvor HipHop kommer fra og hvad den er vokset ud af. Ved at vise at de har kendskab til og respekt for HipHop-kulturens rødder, historie og skelsættende individer, kan en rapper sætte sig selv i forlængelse af dette og HipHops traditioner, og på denne måde, virke autentisk. Williams kommer med flere eksempler. Han nævner rapperen Jin, som i nummeret “*Top Five (Dead or Alive)*”, nævner og rapper om en lang række af tidligere anerkendte rappere, i et forsøg på at vise, at han har kendskab til genrens tidligere

store stemmer, samt i et forsøg på at sætte sig selv i forlængelse af dem, og på denne måde, blive opfattet som autentisk. Han nævner også rapperen Jemini The Gifted One, som i nummeret *“Born A MC”*, kritiserer rappere som ikke har kendskab til og respekt for genrens baggrund og som ikke har gjort sig fortjent til “MC” titlen. På samme tid, fremhæver han sig selv som deres modsætning, og som en der faktisk har brugt tid og energi på at sætte sig ind i historien (Williams, 2007). Williams inkluderer også et citat af rapperen Guru, fra gruppen Gang Starr, hvor han siger:

“you’ve got to understand HipHop’s past and understand it as a cultural tradition rather than treat it as merely a product” (Williams, 2007, s. 11) (Citat 5.4).

Han påpeger altså også vigtigheden af, at have kendskab til og forståelse af HipHops rødder og kulturelle traditioner. Samtidig taler han også ind i de ovennævnte elementer, med at HipHop bør være anti-kommerciel, eller at det i hvert fald ikke bør være dens eneste formål (Williams, 2007).

Hvad der dog er tydeligt er, at autenticitet i HipHop er et stort og komplekst emne, med mange forskellige historiske definitioner og måder hvorpå det kan tilskrives, ikke ulig autenticitetsteori i musik generelt. Disse definitioner er sjældent sort-hvide, kan til tider virke selvmodsigende, overlapper med hinanden, og er oftest ekstremt kontekstbaseret. Af denne grund, sætter Williams også, til sidst i sin tekst, spørgsmålstegn ved disse definitioner og deres validitet (Williams, 2007).

5.2 Allan Moores “Authenticity as Authentication (2002):

Allan Moore argumenterer i sin tekst *“Authenticity as Authentication (2002)”* for, at en afskrivelse af autenticitet som værende meningsfuldt inden for diskussioner om musik, ville være en fejl, og at autenticitet, tværtimod kan være relevant og brugbart i en vurderende diskussion omkring populærmusik. Moore argumenterer for, at autenticitet er noget som tilskrives og dermed ikke er noget som er iboende i selve det musikalske materiale. Der er altså ikke et givent instrument, en specifik måde at synge på, eller en særlig musikalsk udtryksform, som i sig selv gør et stykke musik autentisk. En vurdering af autenticiteten af et givent stykke musik, afhænger altså af adskillige faktorer, heriblandt men ikke begrænset til - lytteren/publikummet der vurderer, historiske genrenormer, kulturelle og historiske

baggrunde, konteksten af den tid det er lavet i, samt den tid den udføres i, etcetera. Han arbejder også ud fra en tilgang om, at det ikke i sig selv er musikken som er autentisk eller kan blive tilskrevet autenticitet, men at det derimod er et givent individ eller gruppe der autentificeres i sammenhæng med musikken. Dette kunne eksempelvis være kunstneren selv, lytteren/publikum, eller lignende. Ifølge Moore, giver det altså i diskussioner omkring autenticitet i musik, mere mening at tale om *hvem*, og ikke *hvad* der bliver autentificeret. Moore opsætter af denne grund en tre-delning af autenticitet, - det som han kalder First Person Authenticity, Second Person Authenticity og Third Person Authenticity. Moores teorier tager udgangspunkt i rock- og folk-genrerne, men han argumenterer for, at disse også er relevante og brugbare for andre musikalske genrer (Moore, 2002).

5.2.1 First Person Authenticity:

First Person Authenticity, omhandler kunstneren eller performeren selv. Det vil altså sige, at der er tale om situationer, hvor musikeren lykkes med at skabe en opfattelse af, at det de spiller eller synger om, er reelt og repræsentativt for kunstneren selv. Det kan eksempelvis være en sang, der er skrevet og fortalt fra et førstepersonsperspektiv, eller at en sang er præsenteret som en reel fortælling, en virkelig oplevelse, følelser som musikeren faktisk har følt eller lignende. Det kan også være, at musikken passer ind i kunstnerens kunstneriske profil. Et eksempel kunne være, at en countrymusiker spiller noget, som stilistisk og musikalsk, minder om noget andet musik de har lavet, eller at de spiller et nummer som er historisk anerkendt inden for deres givne genre.

Moore kommer med et eksempel på First Person Authenticity. Her henviser han til musikeren Paul Weller, som på nummeret "*Changingman*", udfører en vokalperformance, der grundet dens råhed, udtrykker følelser som lytteren kan relatere og genkende, og som derfor opfattes som værende troværdige. Understøttet af en instrumentation bygget på elektriske guitarmodeller fra 1960'erne og en tendens til at optage "live" (en minimal mængde af overdubs, multitracking, effekter og lignende), skaber han ifølge Moore, et udtryk og en lyd som opfattes som troværdig for ham som kunstner, individ, og for genren han arbejder i.

First Person Authenticity omhandler altså, at selve kunstneren udtrykker sig på en måde (enten gennem deres performance, lyrik, instrumentation, eller lignende), som overbeviser deres lyttere eller publikum om, at det de siger er sandt og troværdigt. At de følelser som de udtrykker er nogle som de faktisk føler. At de historier som de fortæller er reelle og baserede

på noget virkeligt. At de er troværdige overfor deres egen kunstneriske identitet, og at de passer ind i de normer der er gældende for deres genre (Dette kan til tider være kompliceret, da disse normer kan ændre sig over tid, og hvad der eksempelvis passer ind i en given genres normer på et tidspunkt, er ikke nødvendigvis de samme normer der gør sig gældende på et senere tidspunkt. En opgørelse med genrenormer og eksperimentering med disse, er heller ikke automatisk lig med, at en kunstner og et nummer opfattes som uautentisk). Der er altså tale om, at kunstneren udtrykker noget om sig selv, på en måde som publikum ender med at tro på (Moore, 2002).

5.2.2 Third Person Authenticity:

Hvor First Person Authenticity omhandler kunstneren selv, så omhandler Third Person Authenticity en uspecificeret tredje person eller gruppe. Dette kan være en specifik kultur, befolkningsgruppe, nationalitet, religion, et enkeltstående individ eller lignende. Det kan derudover også være i sammenhæng med genretraditioner. Moore kommer med et specifikt eksempel på dette. Han fortæller om en periode i Eric Claptons karriere, hvor han blev inspireret af blues genren, dens historie, rødder og lyd. Specifikt blev Clapton inspireret af blueskunstneren Robert Johnson, hvis musik og stemme, Clapton opfattede som værende dybt rørende, bevægende og kraftfuld. Moore kommer med et eksempel, hvor Clapton fremfører en version af Robert Johnsons nummer *Crossroads* og argumenterer for, at denne performance ender med, ikke bare at være et udtryk for og en repræsentation af Clapton selv, men at den også, gennem Claptons performance, bliver et udtryk og en repræsentation af Robert Johnson. Som Moore siger det:

“In performing Johnson’s ‘Crossroads’ with Cream, not only do we interpret Clapton conveying to his audience that ‘this is what it’s like to be me’ but, doubly vicariously, that ‘this is what it was like to be Johnson’, with all the pain that implies.” (Moore, 2002, s. 215)

(Citat 5.5)

Clapton “låner” altså noget af Johnsons troværdighed og autenticitet, til sin formidling af hans bluesmusik, og ender derfor også med at repræsentere Robert Johnson som tredjeperson. Et andet eksempel man kunne kigge på, er Ed Sheeran, som i hans nummer, *Nancy Mulligan*, ved at fortælle en reel historie om sine irske bedsteforældre, hans egne irske rødder, og anvendelse af historiske irske folkeinstrumenter, ender med at repræsentere den irske folke- og musikalske kultur (Moore, 2002; Grainger, 2023).

I sammenhæng med dette speciale, kunne et muligt eksempel være, at Kendrick Lamar, gennem sin musik og sin rap, ender med at repræsentere Vestkyst HipHop, eller måske endnu mere specifikt Compton området i Los Angeles. Det kan være han ender med at repræsentere noget omkring marginaliserede sorte befolkningsgrupper i amerikanske ghettoområder, og hvordan de lever. Måske han ligesom i Moores eksempel med Clapton, "låner" fra tidligere rappere som Tupac Shakur eller lignende, og ved at sætte sig i forlængelse af dem, ender med at repræsentere nogle af de ting i HipHops traditioner, som de arbejder ud fra og som hans musik er en viderefortolkning af.

Third Person Authenticity omhandler at repræsentere nogen eller noget tredje, der ikke er direkte kunstneren selv eller deres umiddelbare publikum. Der kan dog godt være overlap og situationer, hvor elementer der passer ind i Third Person Authenticity, også godt kan passe ind i First Person Authenticity eller Second Person Authenticity. Det ovenstående eksempel med Ed Sheeran, kan eksempelvis også, grundet hans egne irske rødder, og det faktum at sangen er en reel fortælling fra hans familie, opfattes som et eksempel på First Person Authenticity, da den også til et vist punkt, repræsenterer noget omkring hans egen personlige identitet og baggrund (*Moore, 2002*). På samme måde, kunne et nummer af Kendrick Lamar, som repræsenterer individer der lever i, eller er vokset op i Compton, også opfattes som værende repræsentativt for Kendrick Lamar, da han selv er derfra. Moores tredelinger af autenticitet udelukker derfor ikke nødvendigvis hinanden. Dette vil vi komme mere ind på senere i dette afsnit.

5.2.3 Second Person Authenticity:

Hvor First Person Authenticity omhandler musikeren selv, og Third Person Authenticity omhandler en tredjeperson, gruppe, kultur, eller andet lignende, så omhandler Second Person Authenticity selve lytteren eller publikum. Dette kan eksempelvis være, at et nummer er skrevet og sunget fra et andenpersonsperspektiv. At det taler direkte til lytteren eller publikummet. Det kan være at nummerets indhold og tematik er noget som lytteren kan relatere til på et personligt plan, eller er noget de kan genkende fra deres eget liv. Det kan eksempelvis være at kunstneren synger om nogle følelser, som lytteren selv har følt på et tidspunkt i deres liv, eller at der bliver fortalt om en oplevelse, som lytteren selv har været ude for. Moore opstiller ikke nogle specifikke krav til det, men det handler altså om at repræsentere lytteren eller publikum (*Moore, 2002*).

Som et eksempel, kan vi igen vende tilbage til det tidligere eksempel med Ed Sheerans *Nancy Mulligan*. Som nævnt passer elementer af dette nummer potentielt ind under både Third og First Person Authenticity, da den både repræsenterer den irske folke- og musikkultur, men samtidig også Sheeran selv, men den kan også godt passe ind i Second Person Authenticity. Hvis lytteren eller publikum, eksempelvis selv er af irsk afkomst, eller er vokset op indenfor den irske kultur og samfund, vil der nok være adskillige elementer i nummeret, som de vil kunne relatere til og genkende. Henvisninger til de historiske religiøse konflikter, der har været mellem protestanter og katolikker i Irland, anvendelsen af traditionelle irske folkeinstrumenter, som de potentielt er vokset op med eller henvisninger til virkelige steder og byer i Irland og lignende.

Et andet eksempel kunne også igen være Kendrick Lamar, der rapper omkring realiteterne af at leve i et marginaliseret sort gademiljø i USA. Hvis lytteren selv kommer fra denne virkelighed og er vokset op som en del af dette miljø, vil der nok være flere elementer i musikken, som de vil kunne relatere til og genkende sig selv i. På samme tid, vil en person som er vokset op i et meget anderledes miljø, eksempelvis som en del af en hvid mellem- eller overklasse, og som ikke har nogle erfaringer med denne del af samfundet, nok have sværere ved at spejle sig selv i musikken, uanset om de måske godt kan lide den. Second Person Authenticity omhandler altså, at repræsentere lytteren selv (Moore, 2002).

5.2.4 Opsummering af Moore:

Som sagt, argumenterer Moore for, at autenticitet er noget der tilskrives og dermed ikke noget der objektivt eksisterer i musikkens indhold. På samme tid argumenterer han også for, at det ikke er selve musikken der kan være autentisk eller uautentisk, men at det derimod er personer der bliver "autentificeret", eller bekræftet, gennem musikken. Eksempelvis en kunstners baggrund, lytteren/publikums personlige følelser eller oplevelser, eller en kulturs folkemusiske traditioner eller lignende. Det er altså ved at repræsentere disse individer eller grupper, gennem musikken, at opfattelser og tilskrivelse af autenticitet opstår. Som Moore siger:

"Thus, rather than ask what (piece of music, or activity) is being authenticated, in this article I ask who." (Moore, 2002, s. 210) (Citat 5.6)

Som det også er tydeligt af det ovenstående, kan der være betydelige overlap mellem Moores tre inddelinger. Moores inddelinger udelukker altså ikke hinanden, og dette kan derfor gøre, at det til tider kan være sværere at drage faste og konkrete konklusioner, i hvert fald i tilfælde hvor Moores teorier er de eneste eller de primære der anvendes. Vi forsøger at overkomme dette problem i dette kandidatspeciale, ved hjælp af ekstra understøttende teori.

Det er også vigtigt at nævne, at Moores teorier og definitioner, som det nok er blevet tydeliggjort af den ovenstående gennemgang, afhænger kraftigt af det givne individ som laver vurderingen. For at gentage, handler det som sagt mere om, *hvem* der vurderer, end *hvad* der vurderes. Enhver vurdering og identificering af enten First, Second eller Third Person Authenticity i det følgende analysemateriale, er altså derfor et udtryk for vores individuelle opfattelser og er ikke med garanti de samme observationer, som ville komme til udtryk under et eksternt individs analyser af det samme materiale. Vi vil selvfølgelig bestræbe os efter at være så generelle og brede i vores analyser som muligt, men det er alligevel vigtigt at pointere, at enhver identifikation af Moores autenticitetstyper i det følgende analysemateriale, i sidste ende vil være vores subjektive vurderinger, og ikke objektive konklusioner. Især i tilfælde af Second Person Authenticity, vil det være svært for os at drage nogle konkrete konklusioner, da især denne af Moores tre autenticitetstyper, afhænger af hvem der vurderer.

Vi vil i analyseafsnittet primært bruge Moores teorier som understøttelse til Jonathan Williams' HipHopfokuserede autenticitetsteori, samt for også at undersøge hvilke resultater der kommer ud af at anvende en autenticitetsteori, der ikke er specifikt fokuseret på HipHop-genren. Det bør dog nævnes at Moores teorier originalt er tiltænkt analyse af reel musik, hvor vi som nævnt, derimod vil bruge den til at analysere aktørudtalelser. Der er i vores anvendelse af teorien på denne måde, altså tale om en vis tilpasning, videretænkning og videreudvikling af teorien. Som det bliver tydeliggjort i det kommende analyseafsnit, mener vi dog, at de elementer vi har observeret i aktørernes udtalelser, ligger tæt nok på og er sammenlignelige nok med nogle af de elementer som Williams også henviser til (*Williams, 2007*). Vi mener derfor der er klart belæg for at videreudvikle og anvende teorien på denne måde.

Som led i vores forsøg på at videreudvikle og modernisere vores udvalgte teori, vil vi supplere dem med moderne teori, der kan relateres til autenticitetsbegreberne. Hertil følger vi

det er relevant, at understøtte hvordan termer som Selling Out, har ændret sig i moderne tid. Hertil har fundet frem til den følgende teori af Klein et al.

5.3 Klein et al. “Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age” (2016):

Teksten *Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age* af Klein et al, undersøger og redegør for, hvordan diskurser og tankegange omkring “Selling Out” i musikindustrien, har udviklet og ændret sig i den moderne digitale streamingalder. Teksten definerer begrebet “Selling Out”, som værende tilfælde, hvor en kunstner/musiker, går på kompromis med sin kreative og kunstneriske autonomi og værdier, for at opnå kommercielle fordele eller gevinster. Hvor denne praksis historisk er blevet kraftigt kritiseret af musikeres fans og lyttere, argumenterer teksten for, at tankegangen omkring Selling Out har ændret sig markant i den moderne digitaliserede tidsalder. Hvor det før var en term, som nærmest blev brugt som et skældsord, og ofte var lig med kraftig kritik af den givne kunstner det blev brugt imod, er det nu blevet en langt mere accepteret praksis (Klein et al., 2016).

Klein et al. kommer med eksempler på hvordan kunstnere historisk kan være blevet kritiseret for at være for kommercielle. Specifikt nævner de licensering af musik til reklamer og lignende, en praksis som før i tiden blev anset som værende noget nær en dødssynd, er nu blevet en langt mere bredt accepteret praksis, og er nu forstået mere som en selvfølge i sammenhæng med udgivelsen af musik og det at være professionel musiker. Hvor licensering af sin musik til kommerciel brug, før i tiden var noget mange musikere aktivt forsøgte at undgå, og til tider gjorde direkte grin med (her nævnes et eksempel med Neil Young som i nummeret “*This Note’s For You*” synger teksten: “*ain’t singin’ for Pepsi/ain’t singin’ for Coke/I don’t sing for nobody/makes me look like a joke*,”), så er denne praksis nu mere anset som normen og der er også blandt musiklyttere, kommet en bredere forståelse for, at denne slags kommercielle handlinger, i den moderne musikindustri ikke bare er normal, men ofte er direkte nødvendig, for at en musiker bliver hørt og for at generere en indkomst (Klein et al., 2016).

Denne ændring forklarer teksten gennem den digitalisering og udvikling, der er sket i den bredere musikindustri. Hvor store dele af musikeres indkomst før i tiden kom fra blandt andet pladesalg og lignende, og hvor mange musikere var afhængige af pladeselskaber til

produktion og distribution af deres musik, så har den teknologiske udvikling, fra især 00'erne og frem, ændret markant på musikindustriens struktur. I begyndelsen af årtusindeskiftet, så man en fremmarch i digital fil og musikdeling, blandt andet gennem platforme som Napster, og senere hen gennem streaming platforme, som eksempelvis Spotify, hvilket i 2014, kulminerede i at de digitale salgsindkomster, overhalede de fysiske salgindkomster (*Klein et al., 2016*). På samme tid har udviklingen af udstyr og software til produktion af musik, samt muligheder for selv at udgive og distribuere sin musik, udviklet sig markant. Aldrig har det været billigere eller nemmere for en kunstner at producere og udgive sin egen musik, og aldrig har musikere haft mere kontrol og kreativ frihed over hvad de producerer og udgiver. Denne udvikling har dog ikke gjort de gamle pladeselskaber og lignende virksomheder ubrugelige i den moderne musikindustri, men har derimod ændret på hierarkiet, strukturen i musikindustrien, og deres "rolle". Hvor musikere før var afhængige af pladeselskaberne for produktion og distribution, er de nu mere afhængige af dem i forhold til promovning, merchandise og lignende (*Klein et al., 2016*).

Denne udvikling, hvor flere af de "gamle" indkomstkilder er blevet eroderet af blandt andet streaming (som er blevet bredt kritiseret af musikere for at betale for lidt), har gjort at musikere, mere end nogensinde før, er blevet afhængige af andre kommercielle indkomstkilder, heriblandt licensering, sponsorater og samarbejde med større virksomheder (Dog er koncerter stadig den dag i dag, en af de primære indkomstkilder for udøvende kunstnere (*Industry Insight, 2023*)) (*Klein et al., 2016*).

Dette er dog, som Klein et al. også påpeger, ikke ensbetydende med, at begrebet Selling Out har mistet sin værdi i en nutidig diskurs omkring kommercialisering og autenticitet i musikindustrien. Det er heller ikke ensbetydende med, at dette ikke stadigvæk kan og bliver brugt som en negativ kritik overfor musikere. Der argumenteres derimod for, at konceptet og begrebet er blevet mere komplekst, som følge af den digitale fremmarch og udvikling, som musikindustrien har været vidne til i nyere tid. Hvor det før i tiden måske var et mere sort-hvidt begreb og bredt forstået som noget negativt, er det i nutidens musikdiskussioner, et mere komplekst spektrum, som er afhængig af flere elementer. Hvor det før måske var et spørgsmål om, hvorvidt en kunstner "solgte ud" eller ej, handler det nu mere om hvordan de gør det, i hvilken grad, og for hvilke ting. Konceptet "Selling Out" er altså ikke forsvundet, men har ændret form (*Klein et al., 2016*).

6. Metode:

I denne opgave vil vi opstille diverse observationer af autentificeringer, udtalt af udvalgte relevante aktører i HipHop-kulturen, for at undersøge hvordan Kendrick Lamar bliver autentificeret i vores afgrænsede tidsperiode.

For at finde frem til aktører så neutralt som muligt, benytter vi os af inkognito funktionen i vores browser, for at sikre os at vores egen søgehistorik, i vores personlige browser, bliver udeladt i søgealgoritmens resultater (*Google, n.d.*). Her søger vi på YouTube, efter videoer med relevante aktører. Søgetermen vi benyttede os af her, er:

“Rappers react Kendrick Lamar Drake beef” (*Tilgået 1/9/2025*)

Hertil finder vi frem til vores aktører og sorterer dem, mellem hvem der laver udtalelser hvor vi kan observere potentielle autentificeringer, eller elementer der kan tale ind i autenticitet og dem der udtaler sig neutralt, eller ikke siger noget relevant for vores undersøgelse.

Yderligere, hvis det eksempelvis er kompilationer af udtalelser der kommer frem som resultat, vil vi forsøge at finde frem til de fulde interviews eller udtalelser, ved at søge på aktøren og udtalelsen. Vi har løbende, som vi har fundet frem til vores aktører, opsat dem i samme rækkefølge som vi fandt dem. Der er derfor ikke en forud planlagt begrundelse for den rækkefølge vi gennemgår aktørerne i.

Vi vil i forlængelse af vores udvalgte litteratur omhandlende autenticitet, diskutere disse aktørers udtalelser og i hvilke omfang de autentificerer eller deautentificerer Kendrick Lamar.

I diskussionen, vil vi kigge på aktørernes baggrund, for at se om der er en grund bag deres udtalelser. Dette kunne blandt andet være, hvis de har et forhold til Kendrick Lamar, der gør at de udtaler sig positivt, eller om der kunne ligge andre agendaer bag. Vi vil derudover diskutere relevansen af termen “Selling Out” i nutiden og yderligere diskutere, hvorvidt Kendrick Lamar lægger låg på sit kunstneriske udtryk, ved at optræde ved det dybt kommercielle Super Bowl. Vi vil desuden diskutere, hvordan Kendrick Lamar og Drake påtaler hinandens autenticitet gennem de diverse “diss tracks”, om der gælder forskellige krav for de to rappere, samt perspektivere dette, til fejden mellem Tupac Shakur og The Notorious B.I.G.

7. Analyse:

7.1 Vores forudsætninger og fordomme før analyse:

Før vi begynder at analysere udtalelser fra vores aktører, har vi valgt at nedskrive vores forudsætninger for emnet, før vi dykker ned i det, for at fremsætte punkter hvorpå vi kan være farvet i vores meninger og opfattelser, i et forsøg på at forholde os så neutrale som muligt.

Vi kan starte med vores eget forhold til HipHop-genren. Selvom den ene af os ikke har været dybt i HipHop-genren førhen, har de fulgt meget af fejden mellem Kendrick Lamar og Drake og har derfor en forståelse for fejden overordnet før analysearbejdet. Den anden af os arbejder direkte på et højt plan i musikbranchen, blandt andet med fokus på HipHop, hvilket betyder at vi derfor også har en god forståelse af HipHop-genrens historie, specielt i de nyere år (2015-nu), bare fra generel interesse og research gennem arbejdet, hvilket også giver os nogle forudsætninger og fordomme.

Allerede før fejden mellem Kendrick Lamar og Drake, har vi observeret, at Lamar tit blev udpeget som “the GOAT” (The Greatest Of All Time), i hvert fald af den nyere generation, men blev også tit sat i bås med J. Cole og Drake som den tidligere nævnte “Big Three”, hvor vi selv har haft en opfattelse af, at Lamar er blevet holdt højere på piedestalen end de to andre, samt vi selv føler at han har været på et højere niveau end de to andre, blandt andet med hvordan han agerer med album releases etc. som ender med at virke som en kæmpe begivenhed når Lamar udgiver album eller lignende. Det virker til, at nærmest alle der har en lille interesse for HipHop, skynder sig at tjekke Lamars udgivelser ud når han udgiver, hvor der ikke virker til at være lige så stor begejstring og interesse for eksempelvis J. Cole’s udgivelser, på trods af at han er en stærkt succesfuld HipHop-artist. Man kan altid regne med, at Drake opnår store streaming tal, men det virker ikke til at blive omtalt lige så meget som Lamar’s udgivelser, i hvert fald ikke i sammenhæng med vores observationer. Dette har vi en formodning om, måske kunne være grundet, at Drake’s publikum er langt mere spredt mellem mange forskellige genrer og folkegrupper, som folk der lytter til pop, latin musik, house og så videre, hvor Kendrick Lamar ikke bevæger sig specielt ud af HipHop-genren, medmindre han eksempelvis er med på en popsang.

Personligt har vi generelt også meget prædisponeret respekt for Kendrick Lamars fremgangsmåde og den “legacy” og nærmest “mythos” han har skabt, om manden der ikke kunne være mere ligeglad med sociale medier og markedsføring, som lever og ånder for HipHop-genren og som kan komme tilbage efter en fem års pause (Mr. Morale And The Big Steppers), og stadig have det samme niveau af popularitet, trods hans uvillighed til at blive set i det offentlige lys, medmindre han spiller koncert eller er på tour.

7.2 LL COOL J (*Bootleg Kev*, 2024 *LL Cool J*)

Født i 1968, var LL Cool J en af de ledende “new age” rappere i midt 80’erne. I 1984 underskrev LL Cool J kontrakt under Def Jam, der på dette tidspunkt var et nyere pladeselskab, som vil ende som et af de mest ikoniske og vigtige pladeselskaber i HipHop senerehen. LL Cool J er desuden en af de eneste rappere fra sin æra, til opretholde en succesfuld rapkarriere i over et årti (*Cooper*, 2025).

D. 16 juni 2024, udgav rap journalisten/podcasteren Bootleg Kev et interview med LL Cool J, som del af promovering til LL Cool J’s nyeste album “THE FORCE”, hvor Bootleg Kev spurgte direkte ind til beefen mellem Kendrick Lamar og Drake.

“Listen man, like - it’s about the art, like, this stuff is, you know, this is no different from, you know, LeBron and Steph. It’s no different from, you know, Jordan when he was coming in and Magic was going out” (Bootleg Kev, 2024 LL Cool J - 1:44-1:57) (Citat 7.1)

LL Cool J roser både Kendrick Lamar og Drake for fejden og måden de håndterede den på, hvor LL Cool J lægger vægt på, at det er den rigtige ting for HipHop og det er godt for HipHop-genren, i forhold til at fremme genren og for at dyrke traditionerne i HipHop. Han sammenligner også fejden her, med fejder man ville se i professionel basketball. Her bruger han blandt andet LeBron James og Steph Curry som et eksempel på to konkurrenter, der går ind og kæmper for at vinde. Med denne sammenligning kan man også fortolke på LL Cool J’s ord, at begge parter har deres styrker og svagheder, samt at han anerkender dem som mastodonter og som nøglefigurer i HipHop-industrien.

Denne udtalelse passer ind i Williams' (2007) kulturelle autenticitet, der som tidligere nævnt, lægger vægt på at være troværdig i forhold til HipHops rødder, traditioner etcetera, specifikt i forhold til at Rap Battle hinanden.

Her ender LL Cool J med at autentificere både Kendrick Lamar og Drake, da de begge deltager i en historisk HipHop-praksis og tradition, hvor han alligevel siger at han mener Kendrick Lamar vandt "beefen", men at Drake med sikkerhed gjorde sit bedste og at Drake "definitely showed up".

Udover Williams, er der også i dette klip med LL Cool J, elementer, som kan pege ind i Allan Moores (2002) definitioner for autenticitet og denne kan derfor være et godt første eksempel, på nogle af de overlap og sammenhænge vi mener, at kunne trække mellem Williams og Moores autenticitetsdefinitioner. Som nævnt, kan Kendrick og Drakes deltagelse i fejden, opfattes som værende kulturelt og historisk autentisk for HipHop-kulturen, da de ved at deltage i denne historiske kulturelle praksis, er troværdige overfor HipHop-kulturens rødder. Dette minder meget om, og kan sammenlignes med Moores definitioner for Third Person Authenticity. Moores definition for Third Person Authenticity kan, som nævnt, omhandle at repræsentere en given kultur. Dette kan ofte være en nationalkultur gennem eksempelvis folkemusik, men kan også være en genrekultur eller lignende. Ved at deltage i en autentisk HipHop-kulturel praksis, i dette tilfælde battlerap og diss tracks, ender både Kendrick og Drake med at repræsentere denne kultur og de individer der er en del af den. De taler ind i og bliver en del af en autentisk genrekulturel praksis, som de er med til at videreføre. Da de gennem dette ender med at repræsentere et signifikant kulturelt element af HipHop-kulturen, passer dette derfor ind i, eller kan som minimum, i hvert fald perspektiveres til Moores Third Person Authenticity definition. Denne sammenhæng mellem Williams kulturelle HipHop-autenticitet, og Moores Third Person Autenticitet, kommer også til udtryk i flere af de efterfølgende analyser, men dette vil vi komme ind på ved de relevante HipHop-aktører

Det kan derudover også argumenteres eller diskuteres, at dette også kan passe ind i Moores definitioner for First Person Authenticity, da de gennem denne praksis, også ender med at repræsentere sig selv, deres egen troværdighed som rappere, samt deres egen personlige plads, som en del af en autentisk HipHop-kultur. Dette kan potentielt også understøttes, ved at en del af battle rap ofte indebærer at forsøge at opstille sig selv som den bedre, mere troværdige, autentiske og "ægte" rapper, end sin modstander.

7.3 Adam22 (*Cam Newton, 2024 (relevant materiale starter 1:31:27)*)

Født i 1983, er Adam22 en vigtig karakter i HipHop journalisme. Hvad der startede som en blog, udviklede sig til konceptet No Jumper, som er en podcast/platform for HipHop-fans, hvor Adam22 typisk interviewer diverse rappere eller giver fans indsigt i rappernes liv. Specielt i Soundcloud æraen, var Adam22 instrumental i rapperes genvindelse af kreativ kontrol, da Adam22 havde stort fokus på undergrunden i HipHop og hjalp mange unge rapperes karrierer på vej, uden indblanding af pladeselskaber (*The Famous People & Sharma, 2025*).

I Oktober 2024, udgav podcastvært og tidligere NFL atlet, Cam Newton, et interview med, Adam22. Adam22 er desuden en af de aktører vi har fundet, der hovedsageligt udtaler sig negativt i sammenhæng Kendrick Lamar.

Adam22s største kritik af Kendrick Lamar, som måske mest påtaler arrangørerne af Super Bowl, er at Lamar fik muligheden for at optræde ved Super Bowl i New Orleans, da Adam22 mener, at den ære skulle have gået til Lil Wayne og måske endda en Young Money Records reunion (Young Money består blandt andet af Drake og Nicki Minaj, der begge underskrev kontrakt under Lil Wayne i starten af deres karrierer (*Kaufman, 2025*)) eller Hotboys reunion (gruppen Hotboys består af Lil Wayne, Juvenile, Turk og B.G. (*Lost.fm, n.d.*)). Kritikken er måske mest rettet mod Jay Z, der havde en vis mængde indflydelse over hvem spillede ved årets Super Bowl, men Adam22 beskylder dem begge for at have koordineret dette sammen. Adam22 nævner yderligere, at hvis man gik rundt på New Orleans' gader, og spurgte folk om deres fem yndlings Kendrick Lamar sange, vil det ende grimt - altså at folk ikke ville kunne nævne fem Kendrick Lamar sange, samt at New Orleans' beboere, blev frataget muligheden for at have en superstjerne fra deres hjemby på scenen til Super Bowl.

Adam22 taler altså ind i et aspekt af Williams' (2007) Street Values og hvordan, at det for beboere i New Orleans, ville have været mere repræsentativt at have Lil Wayne som performer ved Super Bowl, da han har et historisk bånd til byen og folket. Dette betyder samtidigt, at Kendrick Lamar ikke har samme tilknytning til byen. Det kan derfor argumenteres, at Adam22s pointer potentielt kan deautentificere Kendrick Lamar, ved at positionere ham som en fremmed i New Orleans, i hvert fald i konteksten af Super Bowl. Det er også værd at nævne, at Adam22 aldrig betvivler Kendricks evne til at rappe og at vinde en

beef, da han eksempelvis slutter med at sige, at det er “Kendricks år”, men ved Super Bowl, havde det været mere autentisk for byen at opleve Lil Wayne, frem for Kendrick Lamar, ifølge Adam22 (Vi vil komme yderligere ind på effekten af geografiske tilhørsforhold senere i opgaven).

Yderligere udtaler Adam22 også, at mange af de udtalelser om Drake, Kendrick Lamar kommer med, er falske og nemme at modbevise.

“Do we think that the Super Bowl should be used as a place for people to air out, what to my eyes, are false allegations, about one our greatest north american superstars (Drake)”
(Cam Newton, 2024 - 1:34:36-1:34:53) (Citat 7.2)

“That song (Not Like Us) is full of easily disprovable allegations. Now if this was anything besides a rap battle, Kendrick Lamar would be sued for defamation” (Cam Newton, 2024 - 1:34:55-1:35:06) (Citat 7.3)

Han mener altså, at Kendrick Lamar har deltaget i fejden, med falske beskyldninger, hvilket sætter et spørgsmålstejn ved Lamars “Realness”. Williams lægger vægt på, i sin autenticitetsteori, at det er vigtigt at være sandfærdig omkring sig selv og sine oplevelser når man rapper. Derfor kan det fortolkes videre, at man også må være sandfærdig omkring sin modstander og de ting man siger, når man deltager i en rap battle, igen, da Realness er en yderst prominent del af Williams’ teori. Her kan det også argumenteres, at hvis en rapper i en rap battle bliver dømt af lytterne for at lyve om sin modstander, kan et biprodukt af dette være, at rapperen også bliver dømt af lytterne, for at lyve om sig selv, da de umiddelbart er prædisponeret til ikke at være sandfærdig og derfor bliver dømt utroværdig, og dermed uautentiske. Dette kan derfor igen ses som en deautenticering af Kendrick Lamar, da Adam22 påstår, at Lamars udtalelser er løgn og uden fundament - dog uden noget belæg for Adam22s egne udtalelser. Dette vil vi blandt andet undersøge yderligere i vores diskussionsafsnit.

I forhold til Moore, er der ikke i dette eksempel umiddelbart særligt mange elementer som passer ind i Moores definitioner.

7.4 E40 (*Entertainment Tonight*, 2024; *The WRI Channel*, 2024)

Født 1967, fra Vallejo, Californien, var E40 en vigtig del af 00'ernes HipHop. Populær i 90'erne, med et comeback i midt 00'erne, har E40 stået bag en større mængde hits i HipHophistorien og er blandt andet også featured på andre kæmpehits, som eksempelvis Big Seans "I Don't Fuck With You" (*Hip Hop Scriptures n.d.*).

Ved BET Awards 2024, blev rapperen E40 spurgt ind til fejden mellem Kendrick Lamar og Drake. Ligesom LL Cool J's udtalelser, passer E40s udtalelser hovedsageligt også under Williams' (2007) kulturelle autenticitetspunkt. E40 siger at Kendrick gjorde sit arbejde - det er HipHop. Han taler altså også ind i rap battle traditionen og siger ligeud: "det er rap".

E40 siger også direkte:

"It's rap music... That don't mean you gotta kill each other, so I don't think it's nowhere near that. It's rap." (*Entertainment Tonight*, 2024 - 2:39-2:46) (Citat 7.4)

Dette er en historisk reference til nogle af de tidligere fejder der har været i HipHop, blandt andet den tidligere nævnte "beef" mellem Tupac og The Notorious B.I.G., der begge endte med at dø mens de "beefede". Dette kan potentielt også være en udtalelse om, at HipHop er kommet langt siden 90'erne og 00'erne, og det behøver ikke at ende så galt i nutiden. HipHop har udviklet sig og rappere behøver ikke længere dræbe hinanden for at bevise en pointe. Dette er selvfølgelig et lille udklip af E40's kommentar, men vi vil relatere det til pointer fra nogle af de andre aktører senere i afsnittet.

Når E40 bliver spurgt ind til hvem han tror der vinder beefen, udtaler han:

"Love drake, but at the end of the day, if Kendrick mad at him... i gotta roll with my family" (*The WRI Channel*, 2024 - 2:57-3:04) (Citat 7.5)

Dette taler ind i punktet Street Values, da E40, uanset hvad artisterne har udgivet og hvem han måske synes er teknisk bedst til at rappe, vælger at holde med Kendrick Lamar, baseret på det faktum, at de kender hinanden og begge er fra vestkysten. E40 autentificerer altså Kendrick Lamar, baseret på deres delte baggrund.

I forhold til Moores definitioner, er der også nogle elementer der passer ind her. Specifikt passer det ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity, da E40, ved at henvise til Lamar som en form for “familie”, henviser han til Lamars plads som en del af HipHop-kulturen, nok især Vestkyst kulturen, som E40 selv er en del af. Da det dermed omhandler Lamar plads i og repræsentation af HipHop-kulturen, passer dette altså ind i Third Person Authenticity.

7.5 Tyla Yaweh (*Chanel West Coast, 2024 (relevant materiale starter 44:29)*)

Siden han blev opdaget og skrev kontrakt under HipHop/pop superstjernen Post Malones manager, Dre London, har Tyla Yaweh været vidt og bredt på HipHop-scenen, med flere hits, hvor man blandt andet kan finde HipHop-stjerner som Post Malone, Wiz Khalifa og Chris Brown featured. Født 1995, har Yaweh været aktiv i HipHop-branchen siden 2018 (*Hellerbach, 2020*).

D. 14. maj 2024, udgav podcastværten Chanel West Coast, en podcastepisode med Tyla Yaweh. I episoden diskuterer de blandt andet fejden mellem Kendrick Lamar og Drake.

Tyla Yaweh starter ud med at sige, at Drake “*got cooked*”, hvilket kan oversættes til, at Drake fik tæsk eller tabte og at Kendrick altså vandt. Yaweh udtaler, at da Kendrick sagde “*...Strike a chord and it's probably a minor*”, var der hvor kampen sluttede, specielt da, som han udtaler omkring Drakes sidste diss track; *THE HEART PART 6*, “*was not hitting*”. Drake levede altså ifølge Yaweh, ikke op til Lamars niveau i battlerap disciplinen og derfor erklærer Tyla Yaweh, Lamar som vinderen. Dette passer igen ind i Williams’ (2007) kulturelle autenticitet, med rap battle traditionen, og hvem der er stærkest i denne disciplin.

Under den kulturelle autenticitet, kan man også nævne Yawehs udtalelse:

“I’m not even a gangbanger and I’m about to start crip walking.” (Chanel West Coast, 2024 - 45:17-45:20) (Citat 7.6)

Selvom han ikke er banderelateret, eller har nogen forbindelse til Crips banden fra Los Angeles, får han alligevel lyst til at “Crip walk”, der er Crips bandens “signaturdans”, som også blev vist i flere af Kendrick Lamars videoer, eksempelvis i videoen til Not Like Us. Crip

walk, er altså et aspekt af Los Angeles kultur, mere specifikt “Crips kultur”, der blandt andet blev populariseret af Snoop Dogg og andre kendte Crips medlemmer og rappere i 1990'erne. Denne dans, selvom den var populær før, har altså nået nye højder for popularitet og indflydelse.

Når folk ender med danse Crip walk, som er en dans fra Kendrick Lamars eget område og ophav, til Kendricks egen musik, kan det argumenteres, at det er med til at yderligere autentificere Kendrick Lamar under fejden.

Yaweh nævner på et tidspunkt i episoden, at:

“If you got New York jamming a west coast song in the club, that should tell you a lot, cus’ east coast, west coast beef and stuff - Pac and Biggie. It goes far.” (Chanel West Coast, 2024 - 45:37-45:50) (Citat 7.7)

Ligesom E40, taler Tyla Yaweh ind i HipHophistorikken og dens blodige fortid, med Tupac og The Notorious B.I.G. fejden. Med dette historiske bånd fastsat, autentificerer Yaweh så Kendrick Lamar ved at sige, at når man kan komme fra vestkysten og have indflydelse på hvad folk spiller i New York, så har man gjort noget ekstraordinært, som folk, på tværs af nabolag, byer, stater, kyster, bander, alliancer etcetera, kan forholde sig til, spejle sig selv i og nyde på et fællesplan, og tilsidesætter det historiske element. Tyla Yaweh svarer desuden også på Chanel West Coasts bemærkning om at “the west coast is up again”, med “det var hvad vi havde brug for”, hvilket igen hentyder til vestkystens historik og plads i HipHop-kulturen.

Også her er der elementer som passer ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity. Som nævnt, eksisterer der en historisk sammenhæng mellem HipHop, ghettoområder, og gadebander, som eksempelvis Bloods og Crips banderne. Det er derfor signifikant, når Tyla Yaweh udtaler, at han, på trods af at han ikke selv er banderelateret, får lyst til at danse “Crip walk”, når han hører Kendricks musik. Dette peger ind i, at Kendrick ender med ikke bare at repræsentere en historisk del af HipHop-kulturen, som nævnt i vores analyse af LL COOL J, men at han også ender med at repræsentere nogle af de andre kulturelle elementer, som ofte er sammenhængende med HipHop-kulturen. Netop det at leve i en marginaliseret del af samfundet, ofte omkring eller i nærheden af gadebander og bandekriminalitet. Dette er endnu mere meningsfyldt, når man samtidig tager med i overvejelserne, at Kendrick Lamar heller

ikke selv er direkte banderelateret. Denne form for kulturelle repræsentation, passer altså derfor også ind i Moores Third Person Authenticity term.

7.6 Denzel Curry (*Bootleg Kev, 2024 Denzel Curry*)

Som en grundlæggende del af Soundcloud-æraen i HipHop, har Denzel Curry været en af de mere konsistente og hyldede HipHop-artister i nyere tid. Født i 1995, Florida, lavede Denzel Curry musik siden en ung alder, og har været affilieret med flere diverse figurer og kollektiver gennem tiden. Denzel Curry var en del af det populære, men nu opløste Raider Klan og var blandt andet også tætte venner med den afdøde XXXtentacion, hvor de boede i samme hus for en stund. Siden hans hitsang "Ultimate" blev ekstremt populær i 2015, har Denzel Curry holdt sig tæt til kulturen, og var, som nævnt, en central del af Soundcloud æraen og har siden udgivet hyldede album, som *TA1300*, *UNLOCKED* (med Kenny Beats) og *Melt My Eyez See Your Future* (*hip-hop-music.fandom, n.d. Denzel Curry*).

D. 7. August 2024, udgav musikjournalisten/podcasteren, Bootleg Kev, et interview med rapperen Denzel Curry, hvor de blandt andet diskuterede fejden mellem Kendrick Lamar og Drake.

Denzel Curry starter ud med at rose Drake for det faktum, at det netop ikke kun var Kendrick Lamar han "battled" med, men også folk som Metro Boomin, Future og Rick Ross, på hans første disstrack "Push Ups", da Drake blev "*lyrically jumped*".

*"People overlooked that part on Drake and say that's not impressive - like n*gga, you was actually fighting back against 10 different n*ggas."* (*Bootleg Kev, 2024 Denzel Curry - 3:39-3:47*) (*Citat 7.8*)

Her kritiserer Curry dog også Drakes træk, med at gøre beefen personlig, blandt andet med at nævne Lamars pladekontrakt, hvilket Drake kunne have undgået, hvor han måske så yderligere kunne have undgået "dødsstødet", der var *Not Like Us*.

Ligesom Tyla Yaweh, nævner Denzel Curry også et tidspunkt i fejden, hvor Kendrick vandt "beefen". Hvor Yaweh nævner *Not Like Us* som den afgørende faktor, nævner Denzel Curry

"Meet *The Grahams*", som den sang der afgjorde vinderen. Curry gengiver sin første lytteoplevelse med *Meet The Grahams* og efterfølgende *Not Like Us*:

"I left the room quiet, because I was just like - yeah bro, this shit is over. I went home confused, like this shit got ugly. The next morning, Not Like Us dropped and next thing you know, everybody started crip walking - my niece was singing this shit word for word, and I was like - yeah this is over." (Bootleg Key, 2024 Denzel Curry - 8:08-9:09) (Citat 7.9)

Igen, ligesom Tyla Yaweh, nævner Denzel Curry også Crip walk, mere specifikt, at alle begyndte at crip walk. Her kan man igen argumentere for, at når folk begynder at danse Crip walk, der stammer fra Kendrick Lamars eget område, til Lamars musik, er det med til at yderligere autentificere Lamar under fejden, i en kulturel autenticitetskontekst. Ligeledes positionerer Denzel Curry også Kendrick Lamar som den bedste i rap battle disciplinen, hvilket er en yderligere kulturel autentificering af Lamar.

Dette eksempel taler også ind i Moores Third Person Authenticity, da Denzel Curry påtaler nogle af de samme ting som Tyla Yaweh. Når han fortæller omkring hvor Kendrick Lamar var i stand til at få almindelige, ikke-banderelaterede mennesker til at Crip walk, og om hans niece der synger med på sangene, tyder det på en kraftig kulturel repræsentation fra Kendrick Lamars side, hvilket som sagt, passer ind i Third Person Authenticity.

7.7 Ice Cube (*The Big Podcast with Shaq*, 2024)

Som en del af en af HipHophistoriens mest skelsættende grupper, N.W.A., har Ice Cube siden 1980'erne været dybt involveret i HipHop-branchen, og var en af de første, sammen med N.W.A., til at introducere "gangster rap" undergenren, med album som *Straight Outta Compton*, der indeholdte HipHop klassikere som "*Fuck Tha Police*" og albummets titelsang "*Straight Outta Compton*". I 1989 endte Ice Cube med at forlade gruppen N.W.A. grundet økonomiske årsager, hvor Ice Cube følte han blev snydt for royalties. Herefter gik Ice Cube solo, og havde i en periode efter, en "beef" med hans tidligere gruppe N.W.A. hvor de lavede diss tracks rettet mod hinanden. Efterfølgende har Ice Cube fokuseret på sin musik, men har også skabt sig selv en karriere som skuespiller, med film som *Boyz N The Hood* og *Friday*. Han har blandt andet også co-produceret filmen "*Straight Outta Compton*", der er en

dramatiseret version af N.W.A.'s historie. Her er det desuden også Ice Cubes søn, O'Shea Jackson Jr., der spiller rollen som Ice Cube (Kautz, 2025).

Videoen er et klip fra Shaquille O'Neals podcast, The Big Podcast with Shaq, som blev uploadet til YouTube d. 17. Juni 2024. Her interviewer han Ice Cube, hvor de blandt andet diskuterer fejden mellem Kendrick Lamar og Drake.

Ice Cube bliver i klippet spurgt ind til hans holdning til fejden. Om han er for eller imod den, samt hvem han mener står til at vinde på det tidspunkt. Til dette udtalte han:

"I approve of the beef - I always approve of rap battles - that's the essence of the game. It goes back to Busy Bee and Kool Moe Dee and even further than that - it's part of the game - you know as long as it doesn't get physical, because that's not rap - you know when it gets physical that's just street crime. "So long as it stays on wax (bliver ved musikken) it's a beautiful thing." (The Big Podcast with Shaq, 2024 - 4:34-5:07) (Citat 7.10)

"I think Kendrick is up (Kendrick "fører"), i think he's landed the more hard and effective punches so to speak, but that don't mean Drake can't get up off the canvas, so if I was Kendrick I'd stay cocked and loaded, ready for whatever is coming." (The Big Podcast with Shaq, 2024 - 5:09-5:32) (Citat 7.11)

"But it's interesting, you know to me it always pumps energy into the music 'cause it takes it back to the essence. As long as it don't get violent it's fun. The minute it gets violent it ain't rap no more." (The Big Podcast with Shaq, 2024 - 5:36-5:54) (Citat 7.12)

Ice Cube ligger altså rigtig meget vægt på det han kalder essensen af HipHop. Med dette taler han ind i nogle af de kulturelle og historiske HipHop-elementer, som flere af de andre ovenstående HipHop-aktører også taler ind i. Derudover kalder han også tilbage til tidligere respekterede individer inden for HipHop verdenen, i dette tilfælde rapperne Busy Bee Starski og Kool Moe Dee. Dette passer altså ind i nogle af de kulturelle og historiske værdier, som Jonathan Williams (2007) taler om i sin tekst. Battle rap er, som Ice Cube siger, en historisk kulturel praksis inden for HipHop-kulturen, og ved at vende tilbage til og deltage i denne form for historiske og kulturelle praksis, bliver både Lamar og Drake autentificeret af Ice Cube (Citat 7.10; Citat 7.12)

Derudover giver Ice Cube også udtryk for, at Kendrick Lamar, på dette tidspunkt i fejden med Drake, nok var den der “førte”. Med dette kan vi nok forstå det som, at Ice Cube på dette tidspunkt synes at Kendrick har været bedst rent teknisk, lyrisk og så videre. Han mener dog ikke at Drake på dette tidspunkt er permanent slået og forventer derimod nok at fejden kommer til at fortsætte (hvilket han også fik ret i) (*Citat 7.11*).

Derudover kommer Ice Cube også ind på nogle andre elementer, som vi også har set gå igen ved flere af de andre aktører, netop det med at undgå at konflikten bliver reelt fysisk voldelig. Her taler han ind i nogle af de samme ting som vi også har hørt nævnt af blandt andet E40 og Tyla Yaweh. Han lægger meget vægt på vigtigheden af at holde konflikten fokuseret omkring musikken og rap, og at det er vigtigt at konflikten ikke udvikler sig på en måde, hvor den bliver reelt fysisk voldelig. Denne pointe går han endda så langt med, at han udtrykker, at det faktisk ville være en direkte modsætning til rap og HipHop-kulturen (*Citat 7.10; Citat 7.12*). Til at understrege den pointe, kan det også være relevant at pointere, at som nævnt, har Ice Cube selv været en del af HipHop-kulturen, og været vidne til situationer hvor lignende fejder netop er endt voldeligt, eksempelvis fejden mellem Tupac og Biggie.

Det faktum, at Kendrick Lamar og Drakes fejde netop aldrig er blevet fysisk eller direkte voldelig, men derimod er blevet ved musikken, resulterer derfor potentielt i en autentificering af både Lamar og Drake, da de så netop overholder de historiske og kulturelle retningslinjer for HipHop, i hvert fald i Ice Cubes øjne. Dette er nok i hvert fald noget, som man som minimum kan tage op til diskussion.

Der er også i dette eksempel med Ice Cube, elementer som passer ind i Moores autenticitetsteori. Når Ice Cube taler omkring den historiske og kulturelle signifikans ved battle rap og at han mener fejden er en positiv ting for HipHop-kulturen (*Citat 7.10; Citat 7.12*), passer det ind i Moores Third Person Authenticity, da han peger på at Lamar og Drake repræsenterer HipHop-kulturen, dens medlemmer, deltagere, historiske og nuværende aktører, og at de er med til at videreføre kulturen og dens praksisser for dets moderne publikum. De er altså troværdige overfor en historisk praksis inden for HipHop-kulturen, hvilket er med til både at autentificere kulturen som helhed, men også deres egen plads i den og deres videreførelse af den.

7.8 MC Eiht (*The Art Of Dialogue*, 2024)

Født i 1967, er MC Eiht en bemærkelsesværdig rapper fra den ældre generation af HipHop, fra Compton. Han startede ud i rapgruppen *Compton's Most Wanted*, men efter han var med i filmen *Menace II Society*, samt skrev noget af musikken til filmen, gik MC Eiht solo. Her udgav MC Eiht efterfølgende diverse album og beefede desuden med rapper og producer DJ Quik. I nyere tid, har MC Eiht blandt andet ageret som feature på Kendrick Lamars hitsang "m.A.A.d city" i 2012 (*Hip Hop Golden Age n.d.*).

Videoen er et klip fra et interview med MC Eiht, lavet for mediet The Art of Dialogue og udgivet d. 6. Maj 2024. Klippet er altså fra tidligt i forløbet, mens fejden mellem Kendrick og Drake stadigvæk var i gang. I interviewet bliver MC Eiht spurgt ind til hvem han mener kommer til at vinde fejden, samt hvordan han ville sammenligne Kendrick og Drakes fejde, med hans egen fejde med rapperen DJ Quik. Til det første spørgsmål kommer han med følgende udtalelser:

"Let's put it like this. If you are simplified then you like Push Ups, if you're technical then you like Euphoria... To me, imma always go with Compton..., you can't win over Compton so I gotta choose Kendrick, and I'm biased like that, because I feel anybody who representin' Compton and the struggle that we've come through, just to be able to get to where you at - man you have to give him points..., he knows what the struggle is. Sometimes when you aren't in the struggle you kinda get sidetracked, to think everything is just song and dance and the world is a big ass motherfucking piece of gold and shit and you can do whatever, and in actuality it's not..., so I have to go with Kendrick on it." (*The Art Of Dialogue*, 2024 - 0:10-1:37) (Citat 7.13)

MC Eiht giver altså udtryk for, at Kendrick, i hvert fald efter hans personlige mening, kommer til at vinde fejden, og begrundelsen for denne holdning lægger han kraftigt på det faktum, at Kendrick, ligesom ham selv, er fra Compton. Specifikt påtaler han "the struggle", altså det med at vokse op og leve i et amerikansk ghettoområde eller "the hood" som mange også kalder det, hvilket ofte er domineret og farvet af fattigdom, kriminalitet, bandekonflikter, stofmisbrug og lignende. Det faktum at Kendrick, ligesom ham selv er vokset op og har levet i denne form for miljø og har en reel forståelse for realiteterne i den del af det amerikanske samfund, autentificerer altså Kendrick i MC Eihts øjne, i en sådan

grad, at det nærmest er ligegyldigt hvad Kendrick gør rent musikalsk. Bare det at han er fra Compton og har den baggrund han har, sikrer ham nærmest sejren på forhånd.

Dette taler rigtig meget ind i flere af de elementer Williams (2007) fremsætter. Eksempelvis taler det rigtigt meget ind i Williams pointe omkring såkaldte Street Values. Det her med at repræsentere og være loyal overfor sit nabolag og lokalområde, hvor man kommer fra, de mennesker man er vokset op omkring, deres historier, livsrealiteter etcetera. Han opsætter dette argument yderligere, ved at tale om hans manglende viden omkring Drakes baggrund:

“I ain’t gonna put it past the homie Kendrick because like I said, he walked some of the same streets I walked. I don’t where Drake is from, you know, he’s from Canada - I don’t know the scene in Canada - I don’t know how he grew up - if he grew up underprivileged, in the projects, starving, you know, having to sell dope and carry straps (Pistoler) and claim a neighborhood... I don’t know his walk of life. Kendrick came from that... even though his music intertwines his lyricism with tales of growing up in that situation, I can’t speak for Drake.” (The Art Of Dialogue, 2024 - 2:21-3:12) (Citat 7.14)

MC Eihts støtte til Kendrick går altså også ud over simpel loyalitet overfor hans “lokalsamfund”, men kommer også ud af hans manglende forståelse for Drakes baggrund. Dette taler også ind i nogle af de historiske elementer i HipHop-kulturen. Som Williams også nævner i sin tekst, sprang HipHop ud af underprivilegerede dele af ofte sorte og latinamerikanske befolkningsgrupper i New York. Af denne årsag, er elementer og emner som kriminalitet, fattigdom og lignende, ofte opfattet som kulturelt og historisk sammenhængende med HipHop-kulturen, da mange af dens største individer gennem tiden, kommer/kom fra denne type baggrund. Det faktum, at han ved at Kendrick reelt set har haft en baggrund med disse elementer og i denne slags miljø, gør at Kendrick, i hans øjne, virker mere autentisk end Drake. Der er altså som sagt. elementer af Williams Street Values definitioner. som passer ind her, og selvom MC Eiht ikke specifikt opstiller de historiske sammenhænge mellem denne form for baggrund og HipHop-kulturen, som et ubrydeligt “krav” i HipHop, så giver det, ifølge ham, stadigvæk Kendrick en fordel. Man kan derfor, nok i hvert fald delvist, også udlede elementer af historisk og kulturel HipHop-autenticitet i dette eksempel.

MC Eiht kommer også kort ind på nogle af forskellene mellem Drake og Kendricks musik. Han udtaler specifikt, at hvis man foretrækker mere simpel (men måske potentielt mere catchy) musik, så vil man nok foretrække Drakes nummer *Push Ups*. Hvis man derimod foretrækker HipHop, som fokuserer mere på teknisk fremførsel, så vil man nok foretrække Kendricks nummer *Euphoria* (*Citat 7.14*). MC Eiht giver ikke direkte udtryk for en personlig præference i forhold til “hvilken slags” HipHop han selv foretrækker, men hvis vi dykker ned i teorien, er der alligevel noget vi potentielt kan udlede fra denne udtalelse. Williams (2007) teksten taler, som nævnt, om termen “Selling Out” og at kommercielitet historisk indenfor HipHop-kulturen er blevet anset som værende uautentisk (Vi bruger derfor termene Selling Out og Kommercielitet lettere i flæng).

Til at understrege denne pointe, kommer han med en række eksempler, hvorpå en given rapper kan forsøge at gøre sin musik mere kommerciel. En af disse er netop det, at intentionelt simplificere sin musik, hvor han også kommer med et lyrisk eksempel fra et nummer af Jay-Z, hvor Jay-Z direkte indrømmer at simplificere sin musik af kommercielle årsager. På trods af, at MC Eiht ikke direkte kritiserer Drake for at simplificere sin musik, så kan man udlede at Drake, i hvert fald hvis man følger de kriterier Williams opsætter, er mere kommercielt fokuseret, og dermed mindre autentisk end Kendrick. Man kan derfor også potentielt udlede, at MC Eiht, på trods af at han ikke direkte giver verbalt udtryk for denne holdning, opfatter Kendricks musik som værende mere autentisk for HipHop-kulturen, da den fokuserer mere på kunsten i HipHop, og at MC Eiht dermed ved at lave denne opstilling af forskellene mellem Drake og Kendricks musik, indirekte ender med at autentificere Kendrick yderligere. Dette er dog udelukkende en spekulativ fortolkning, og da vi ikke med sikkerhed kan vide hvad MC Eihts reelle holdning til dette er, kan vi ikke drage nogen konkret konklusion.

Som nævnt, blev MC Eiht også spurgt ind til hvordan han ville sammenligne fejden mellem Drake og Kendrick, med hans egen fejde med DJ Quik tilbage i 80’erne og 90’erne. Hans svar på dette spørgsmål var, at hvor Kendrick og Drakes fejde udelukkende er bundet i musikken, så var fejden mellem ham selv og DJ Quik, stærkt formet af den, på det tidspunkt, verserende konflikt mellem banderne Crips og Bloods, som de begge henholdsvis var medlemmer af. Hans fejde med DJ Quik, var altså mærket af de meget reelle voldelige sammenstød der fandt sted mellem Crips og Bloods på det tidspunkt, og han giver også

udtryk for, at han synes det er positivt, at dette ikke var blevet et element i fejden mellem Kendrick og Drake. Specifikt kommer han med følgende udtalelse:

“It's good that it's HipHop. we love a good diss record, I love a good diss record myself, it's been going on for a long time in HipHop, it's accepted... You just have to watch the thin line because some dudes take shit personal and that's how we got a lot of youth killing in HipHop. a lot of the young homies been dropping and dying behind diss records and neighborhood affiliations. It's good for HipHop that that element isn't in it and we can just have some good diss records.” (The Art Of Dialogue, 2024 - 6:55-7:49) (Citat 7.15)

Han starter altså kort, som vi også har set nogle af de andre aktører gøre, med at påtale nogle af de historiske sammenhænge mellem rap battles, rap disses og HipHop-kulturen, hvilket igen autentificerer både Lamar og Drake, da de som nævnt i tidligere eksempler, bliver kulturelt og historisk autentificeret ved at deltage i denne praksis. Afslutningsvis påtaler han ligesom E40, Tyla Yaweh og Ice Cube, vigtigheden af netop at fokusere på musikken og at undgå at fejden bliver reelt voldelig, da dette ellers netop ville være direkte usundt for HipHop-kulturen.

Der er også i dette eksempel elementer, som passer ind i Moores Third Person Authenticity, af lignende årsager som i det ovenstående eksempel med Ice Cube. MC Eiht påtaler, som det ses i det ovenstående citat, nogle af de samme ting som Ice Cube, netop den historiske og kulturelle sammenhæng mellem battle rap og HipHop-kulturen (Citat 7.15). Dette er dog ikke den eneste måde MC Eihts udtalelser passer ind i Third Person Authenticity.

Udover det ovenstående, lægger MC Eiht også kraftig vægt på betydningen af Kendrick Lamars baggrund. Han mener, at det at Lamar er opvokset i bydelen Compton, reelt kender til hvordan det er at komme fra en fattig bydel med kriminalitet og lignende, gør ham i stand til reelt at repræsentere disse realiteter. Han “forstår” altså Lamar mere, hvor han derimod ikke føler den samme relation til Drake, da han ikke har et reelt kendskab til Drakes baggrund (Citat 7.14). Ved at udtrykke denne holdning, lægger han også en værdi på, at der, efter hans mening, er en reel sammenhæng mellem denne type baggrund, fattigdom, kriminalitet og lignende, og HipHop-kulturen. Det er ifølge ham, mere autentisk for HipHop-kulturen og dens historiske baggrund. Hans manglende forståelse for om Drake reelt har haft en lignende

baggrund er altså, udover den indirekte relation han har til Lamar ved at være fra samme område, en betydelig del af grunden til, at han holder med Kendrick Lamar.

Som MC Eiht altså derfor udtrykker, ender Lamar med at repræsentere, ikke bare HipHop-genren og HipHop-kulturen, men også særligt selve Compton bydelen og dens beboere. Det faktum at han er vokset op der, kender til, forstår, og selv har levet under de vilkår der følger med at vokse op og leve i Compton, gør ham til en repræsentant for Compton og alt der dertil medfølger. Da han dermed ender med at repræsentere, ikke bare en musikalsk kultur, men også en reel bydels kultur og historie, kan dette også passe ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity.

7.9 NLE Choppa (*Billboard*, 2024)

Født i 2002, i Memphis, Tennessee, er NLE Choppa en del af den nyere rap-generation der kom til i slutningen af/efter Soundcloud-æraen. Med hans første hitsang “*Shotta Flow*” i 2018, samt efterfølgende udgivelser, blandt andet featuring Roddy Ricch, Blueface og DaBaby, har NLE Choppa cementeret sig selv som et ungt talent på HipHop-scenen i nyere tid (*McKinney*, 2019).

Videoen er et klip fra et interview med NLE Choppa, lavet for *Billboard* og udgivet på YouTube d. 24. Maj 2024. I klippet kommer NLE Choppa kort ind på fejden mellem Kendrick og Drake, men han giver reelt ikke udtryk for nogen specifik holdning, i forhold til dem. Han giver ikke udtryk for, hvem han holder med, hvem han mener er bedst, hvem han tror vinder eller lignende. I stedet kommer han med nogle korte kommentarer omkring hans holdning til rap battles og beefs. Til dette lægger han vægt på konkurrenceelementet.

“I feel like it serves a purpose to a certain extent - I love to look at it from a competitive standpoint, I love to see competitiveness - like sports.” (Billboard, 2024 - 0:39-0:50) (Citat 7.16)

Med dette hentyder han nok til nogle af de samme ting, som flere af de andre aktører også taler om. Rap battles som en historisk praksis i HipHop-kulturen, og hvordan det er med til at løfte genren. Dette ville nok derfor tale ind i nogle af Williams (2007) elementer af kulturel og historisk HipHop-autenticitet.

Han fokuserer dog mere på at tale om den uheldige sammenhæng, som man før har set i rap battles og reelle voldelige konflikter. Specifikt udtaler han:

“When it comes to rap and competitiveness sometimes, it gets a little risky because some people really take it to heart. I feel like that's the part of it that you really gotta tread lightly on because, a lot of these people are walking with a certain type of pride on their shoulder, or are holding it in to where - They're feelings might really be hurt, and in that community, when our feelings get hurt, especially a lot of black men, we don't result in expressing that in the most positive manner. Sometimes it leads to motherfuckers being killed, assaulted, hurt. It keeps it stringing along and takes a toll on you mentally - I love to watch it from a competitive nature, but I'm also behind the scenes like, I hope these motherfuckers don't take it too seriously 'cause at the end of the day ain't none of us God. Your ass can die.”

(Billboard, 2024 - 0:51-1:42) (Citat 7.17)

NLE Choppa taler altså igen ind i nogle af de samme ting, som flere af de andre aktører også taler om. Vigtigheden af at holde vold på afstand og uden for HipHop. Man kan derfor nok forstå, ud fra hans udtalelse, at han håber at Lamar og Drake holder deres fejde til musikken, og så længe de gør det (hvilket de gjorde), vil han potentielt opfatte det som noget positivt og autentificerende.

Derudover, er der også nogle ting i den ovenstående udtalelse, som taler ind i nogle af Williams' definitioner. Specifikt taler han omkring det faktum, at der er mange, ofte afroamerikanske rappere, som historisk, ikke altid reagerer konstruktivt og positivt på at blive fornærmet gennem lignende rap battles og diss tracks. Der kan argumenteres for, at dette taler ind i nogle af de elementer omkring Hypermaskulinitet, som Williams nævner i sin teori. Netop det fokus der ofte eksisterer i HipHop, med at virke stor, stærk, magtfuld etcetera. Situationer hvor en given rapper er blevet så fornærmet, eller har følt sig så angrebet af en modstander, at de i et forsøg på ikke at virke svage, har reageret voldeligt. Dette kobler NLE Choppa også sammen med race, hvor han specifikt siger, at denne form for reaktionsmønster ofte hænger sammen med sorte mænd. Der er altså potentielt elementer her som passer ind i, eller i hvert fald kan sammenlignes med og perspektiveres til Williams definitioner for Hypermaskulinitet, og potentielt også race.

Det bør dog understreges, at NLE Choppa, som nævnt, ikke reelt udtaler sig direkte omkring hverken Kendrick Lamar, Drake eller deres fejde, men mere udtaler sig om nogle af hans generelle holdninger og tankegange omkring rap battles, diss tracks og HipHop-fejder generelt. Vi føler dog på trods af dette, at vi godt kan identificere elementer i hans udtalelser, som er relevante at tage med i vores analyser, og grundet hans udtalelsers generelle natur, mener vi godt at vi kan konkludere, at disse holdninger, med al sandsynlighed, også ville gælde i en direkte sammenhæng med Lamar og Drakes fejde.

Også her, er der elementer som passer ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity. NLE Choppa taler, ligesom flere af de tidligere aktører vi har analyseret, ind i de historiske sammenhænge mellem battle rap og HipHop-kulturen, samt konkurrenceelementet i det. Dette passer derfor, af de tidligere nævnte årsager, ind i definitionerne for Third Person Authenticity.

7.10 Ty Dolla \$ign (*The Hollywood Reporter*, 2024)

Født ind i en musikerfamilie i Los Angeles, 1982, bevæger Ty Dolla \$ign sig mellem HipHop og RnB, hvor han har været inde over mange diverse projekter, om det er hans egne eller noget han har skrevet for andre. Mest bemærkelsesværdigt de seneste par år, har han udgivet to album i samarbejde med HipHop legenden Kanye West; *Vultures 1* og *Vultures 2* (*PopFiltr*, 2024).

Ved 2024 BET Awards, blev Ty Dolla \$ign spurgt, om hvad sætningen “not like us” betyder for ham. Hertil svarer Ty Dolla \$ign, at:

“They definitely not like us, we the number one you know what I’m saying. It’s the west” (The Hollywood Reporter, 2024 - 1:14-1:17) (Citat 7.18)

Han roser også produceren af sangen *Not Like Us* - DJ Mustard, og kalder det for “home team”.

Dette kan tale ind i Williams’ (2007) punkt omkring Street Values. Ty Dolla \$ign positionerer Kendrick Lamar og DJ Mustard, som værende fra hans område (Los Angeles), og kalder det

og vesten nummer 1. Han opløfter og autentificerer altså Lamar, Dj Mustard og sangen, på baggrund af sit eget ophav, da de er fra det samme generelle område eller “hood”.

Også i denne, er der elementer som passer ind i Third Person Authenticity. Når Ty Dolla \$ign taler omkring at de er “vesten” (Vestkyst rap), peger det ind i nogle af de samme ting som i det tidligere eksempel med MC Eiht. Kendrick Lamar ender med at repræsentere et område, en gruppe af mennesker, eller i dette tilfælde, en hel gren af HipHop-kulturen, specifikt Vestkyst HipHop. Da dette ender med at blive en form for kulturel repræsentation, passer det igen ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity.

7.11 Elliott Wilson (*djvlad*, 2024)

Ligesom Adam22, er Elliott Wilson en HipHop journalist med sin egen platform, *Rap Radar*, hvorpå han har fokus på at interviewe rappere og rapporterer diverse begivenheder i HipHop verdenen. Født i Queens, New York, i 1971, var hans første store arbejde i HipHop-branchen, gennem HipHop magasinet *XXL*, hvor han var redaktør. Efterfølgende forlod han *XXL* og stiftede *Rap Radar* med Paul Rosenberg, der på dette tidspunkt, primært var kendt for sit managerarbejde med Eminem, hvor Rosenberg og Eminem stiftede *Shady Records* sammen i 1999 (*Famous Birthdays n.d. Paul Rosenberg*). Udover hans journalistarbejde, blev Elliott Wilson betragtet som en af de mest indflydelsesrige personer i musikbranchen, blandt andet af *The Hollywood Reporter*, *Billboard* og *MTV*, i 2011 (*Famous Birthdays n.d. Elliott Wilson; Mao, 2008*).

I August 2024, udgav HipHop journalisten DJ Vlad, et interview med Elliott Wilson, hvori de blandt andet diskuterer fejden mellem Kendrick Lamar og Drake.

Elliott Wilson nævner, at under fejden mellem Kendrick Lamar og Drake, blev han beskyldt af begge lejre for at have lækket ting til den anden part, og er derfor blevet markeret af begge som værende en rotte, der direkte oversat betyder, at han er en stikker eller en sladrehanke og han har derfor et personligt forhold til fejden.

Wilson udtaler i interviewet, at han mener, at fejden mellem Lamar og Drake, er den største fejde der nogensinde har været i HipHop. I forlængelse af dette, mener han ikke at Drake tog Lamar seriøst og undervurderede ham, på grund af Drakes egen arrogance, samtidigt med

hans fokus, i starten, var spredt mellem flere forskellige og ikke kun eksklusivt på Lamar (Metro Boomin, A\$AP Rocky etcetera). Her mener Elliott Wilson også, at Lamar har en tendens til at spille “cool” overfor folk, men at han i realiteten har et “killer instinct” og at han vil være nummer 1 når det kommer til HipHop, hvilket Wilson umiddelbart mener at offentligheden og den gængse lytter allerede har kåret Lamar, da Wilson udtaler i interviewet:

“The public said - hey, Kendrick’s the winner and everything’s been crazy since then” (djvlad, 2024 - 0:49-0:54) (Citat 7.19)

Dette kan gå under Williams’ (2007) kulturelle autenticitet, da Wilson udtaler, at Kendrick Lamar vil være nummer 1. Kendrick Lamar er ekstremt konkurrencedygtig, og nærmest lever og ånder for HipHop-kulturen. Lamar ender som nummer 1 her, da offentligheden og HipHop-lyttere, umiddelbart efterfølgende, har dømt ham som vinderen. Derfor ender Elliot Wilson med at autentificere Kendrick Lamar, for at deltage i HipHops traditioner, hvori Lamar gør alt for at vinde i disciplinen battle rap.

Elliott Wilson nævner i interviewet, at han mener at folk undervurderede Kendrick Lamars tilknytning til Californien og den respekt Lamar bliver vist fra de lokale, samt den opbakning han får. Wilson nævner desuden også, at det var fedt at se Lamar omfavne den lokale musikscene i Los Angeles, med sin pop out koncert, der alle var musikere fra Los Angeles/Californien.

“I think we underestimated how much love and respect Kendrick has from California and how everybody views him as like... He doesn’t have to be the street dude himself, to get that level of respect from all the street dudes.” (djvlad, 2024 - 6:59-7:12) (Citat 7.20)

Dette taler ind i Williams’ punkt omkring Street Values. Lamars bånd til den lokale musikscene i Californien, samt den støtte han modtager fra HipHop-lyttere fra sit område/stat, er med til at autentificere Lamar baseret på hans baggrund og det faktum, at Kendrick Lamar er med til at opløfte den Californiske musikscene, blandt andet ved Pop Out koncerten.

Her kan det også diskuteres, at når det er en autentificering af Kendrick Lamar, når han hiver lokale artister fra Californien op på sin scene for at optræde, burde samme tankegang gælde,

når man kigger på Lamars album som han udgav under fejden; “*GNX*”. Udover at være et stilistisk eksempel på Vestkyst HipHop, så indeholder albummet også diverse features, der næsten eksklusivt alle er musikere fra Californien, som blandt andet Roddy Ricch, AZ Chike, Peysoh etcetera (Louis, 2024). Den eneste artist på albummet, der ikke er opvokset i Californien her, er SZA. Men selvom hun ikke er fra området, har hun et meget tæt tilknytning til staten/byen, da hun tidligt i sin karriere blev signet af TDE (Top Dawg Entertainment), som er Kendrick Lamars gamle label, fra før han stiftede pgLang med Dave Free, og hun har været meget involveret i den lokale musikscene siden (Lake, 2025). Derfor kan det argumenteres, at dette kunne være med til at yderligere autentificere Kendrick Lamar.

Også her er der elementer som, af samme årsager som ved Ty Dolla \$ign og MC Eiht, passer ind i Third Person Authenticity. Elliot Wilson taler, som nævnt, omkring Lamars relation til Californien og hvordan han repræsenterer staten og dermed får respekt fra den. Dette passer derfor ind i definitionerne for Third Person Authenticity. Man kan derudover i dette eksempel, også argumentere for, at der er elementer som passer ind i definitionerne for First Person Authenticity, Når Elliot Wilson netop taler om, at Kendrick Lamars repræsentation af Vestkyst HipHop, Californien, Los Angeles, Compton og så videre, er så vellidt og giver ham en større mængde respekt fra de individer han repræsenterer, er der tale om en direkte autentificering af Lamar selv. De mennesker, som oplever at de bliver repræsenteret gennem Lamars musik og fremtoning, ender med at opfatte Lamar som værende troværdig, ærlig, og autentisk for de områder og kulturer på et individuelt plan. Da der derfor er tale om en direkte personlig autentificering af Kendrick Lamar selv, passer dette ind i definitionerne for First Person Authenticity.

7.12 Joe Budden (*Joe Budden TV*, 2024)

Stammende fra New York, er Joe Budden måske en af de mest vokale rappere, der har noget at sige om de fleste emner i HipHop. Født i 1980, startede Joe Budden med at fokusere på sin musikkarriere som 20 årig, og så stor succes med sin single “*Pump It Up*”, der blandt andet var med i filmen *2 Fast 2 Furious*. Gennem tiden har Budden lavet diverse mindre hits, og underskrev blandt andet også pladekontrakt med sin gruppe Slaughterhouse, under Eminems Shady Records. I de senere år stoppede Joe Budden med at fokusere på musik og startede sin karriere som HipHop kommentator/journalist hos HipHop-mediet *Complex*. Herfra er Joe Budden blevet kendt af den nyere generation for nogle af de kontroverser han var en del af,

eller skyld i gennem dette arbejde. Her har han eksempelvis skældt Lil Yachty ud under et interview, fordi Budden ikke mente Lil Yachty tog HipHop seriøst nok (*Complex*, 2017), samt en anden episode med rapgruppen Migos, hvor Joe Budden smed sin mikrofon på jorden og gik fra interviewet, hvorefter der var en konfrontation mellem Budden og Migos. I dag har Joe Budden sin egen podcast, The Joe Budden Podcast, hvor han diskuterer diverse HipHop emner med sine medværter (*rapandhiphop.fandom.com*, n.d.).

Videoen er et klip fra en episode af Joe Buddens Podcast, uploadet til YouTube d. 11. Maj 2024. Klippet fokuserer primært på Drake og blev optaget, mens fejden mellem Drake og Kendrick Lamar stadig var i gang. I videoen fokuserer de primært på nogle af de fejl, som de mener Drake har begået, på det tidspunkt i fejden. Selvom videoen primært fokuserer på Drake, er der dog alligevel nogle ting, som vi kan ekstrapolere og påføre Lamar.

En af de primære ting som nævnes, er at Drake, efter deres opfattelse, ikke var i stand til at fokusere på fejden og at han, i stedet for at fokusere på at slå Kendrick Lamar musikalsk, havde mere fokus på at prøve og kontrollere narrativet omkring fejden. Specifikt udtaler Joe Budden:

“He’s (Drake) shown the inability to focus ... One of y’all (Drake) did y’all best to talk to every media outlet, streamer, gossip, influencer, sneaker salesman that you possibly could. One of those people (Drake) had a message that they were trying to spread via the internet, podcasters and anybody else before a record was heard ... One person (Kendrick) never said a word.” (Joe Budden TV, 2024 - 0:44-4:03) (Citat 7.21)

Pointen er altså som nævnt, at de mener at Drake havde for travlt med at prøve at kontrollere narrativet omkring fejden gennem sociale medier og lignende. Hans fokus var ikke nødvendigvis på at lave de bedste diss tracks, eller på at vise at han var en bedre rapper end Lamar, men derimod at nærmest manipulere sig til en sejr. Lamar derimod, forholdte sig stille omkring fejden og fokuserede i stedet på musikken og på at slå Drake gennem HipHop. Hans fokus var faktisk, modsat Drake, på kunsten og konkurrenceaspektet og på musikalsk at slå Drake - ikke på andre ting udenomkring.

Dette passer ind i Williams’ (2007) definitioner for HipHop-autenticitet. hans fokus på fejden og musikken, i stedet for andre aspekter, kan argumenteres passer ind i Williams’ kulturelle

definitioner, da han gennem dette fokus, viser respekt for de historiske sammenhænge, der er mellem battle rap og HipHop-kulturen. Han tager det reelt seriøst, hvor Drake derimod, ifølge Joe Budden og hans gæster, har haft en mere laissez faire tilgang til fejden, og har undervurderet hvor seriøst han burde have taget både den og Lamar. Derudover, kan det også argumenteres at det passer ind i Williams' "Keep It Real" definitioner, da han netop ikke "spilder" sin tid på ting, der ikke har med selve HipHop eller fejden at gøre. Han bruger ikke tiden på at tale om eller forsøge at kontrollere noget. I stedet fokuserer han på at lave så gode numre som han kan, og rapper om sine tanker og holdninger på en ærlig, rå og uforsødet måde.

Ved at opstille disse forskelle på Drake og Kendrick Lamars tilgang til fejden, ender Joe Budden og hans gæster altså potentielt med at autentificere Kendrick Lamar, da han ifølge deres opfattelse, har fokuseret mere på selve musikken og HipHop, end Drake.

I forhold til Moore, er det i dette eksempel mere usikkert, præcis hvilke konklusioner der kan drages. Joe Budden taler meget generelt omkring fejden, og giver ikke direkte udtryk for hvilken side af fejden han holder med. Hans primære pointe er, som nævnt, at han mener at Lamar generelt var mere fokuseret på musikken og HipHop end Drake. Det kan potentielt argumenteres, at dette kunne være et udtryk for, at Joe Budden, i hvert fald i sammenhæng med fejden, mener at Lamar var mere troværdig overfor HipHop-kulturens principper. I det tilfælde, ville dette potentielt være et udtryk for en autentificering af Kendrick Lamar, hvilket ville passe ind i definitionerne for First Person Authenticity, men grundet den vage karakter af hans udtalelser, er det svært at drage denne konklusion endegyldigt og tydeligt.

7.13 Snoop Dogg (*Set In The West*, 2025)

HipHop legenden Snoop Dogg, blev født i 1971 i Long Beach, Californien. Allerede affilieret med Crips banden som teenager, begyndte Snoop Dogg at rappe med sin fætter Nate Dogg og Warren G, for at kunne komme ud af gadelivet. Herefter blev han opdaget af Dr. Dre, som tog ham under vingen, hvor Snoop Dogg blandt andet var en hyppig kollaborator på Dr. Dres album *The Chronic* i 1992. Efterfølgende udgav Snoop Dogg sine egne album, som *Doggystyle* og *Tha Doggfather*. På dette tidspunkt var Snoop Dogg signet til Dr. Dre og Suge Knights pladeselskab, *Death Row Records*, sammen med rapperen Tupac, der som tidligere nævnt, nogle år efter mistede livet midt i sammenhæng med sin fejde med The Notorious

B.I.G. Efter Dr. Dre forlod *Death Row Records*, underskrev Snoop Dogg kontrakt under Master P's *No Limit Records*, hvor han i 2004 lavede hitsangen "Drop It Like It's Hot", med Pharrell Williams og Chad Hugo (The Neptunes). I nyere år har Snoop Dogg trådt lettere tilbage fra musik, og agerer nutildags mere som en form for offentlig personlighed eller realitystjerne (*Biography.com*, 2019).

Under Kendrick Lamars Super Bowl optræden d. 9. Februar 2025, gik Snoop Dogg live på Instagram, hvor han streamede sin reaktion til koncerten til sine mange millioner følgere. Under det meste af live streamen, er det tydeligt, at Snoop Dogg hepper på Kendrick Lamar og roser ham flere gange under optrædenen.

Snoop Dogg lægger stor vægt på faktummet, at Lamar er fra Los Angeles, hvilket Snoop Dogg selv er, og herfra udviser Snoop Dogg en vis loyalitet overfor Lamar, og kalder blandt andet også Lamar for sin nevø under streamen, hvilket yderligere understreger deres personlige forhold.

*"They coming out deep n*gga, red and blue. Let's go."* (*Set In The West*, 2025 - 0:46-0:49)
(Citat 7.22)

&

"We west coasters are the shit, you hear me?" (*Set In The West*, 2025 - 0:51-0:53) (Citat 7.23)

Første citat refererer til sceneshowet, hvor danserne var iført rød og blå. Dette kan fortolkes som en reference til de to bander i Los Angeles, der har haft en historisk rivalisering, nemlig Bloods og Crips banderne. Snoop Dogg er selv medlem af Crips banden, og i det Snoop Dogg siger "*let's go*" efterfølgende, kan dette fortolkes som en velsignelse fra Snoop Dogg, i forhold til, at et medlem af Crips viser accept overfor sceneshowet og hvordan det blev håndteret. Dette kan relateres til Williams' (2007) punkt om Street Values. I det at et Crips medlem, der desuden også er en af de mest genkendelige rappere, hvis ikke en af de mest genkendelige berømtheder i verden, siger god for den, kan det ses som en autentificering af Kendrick Lamar, og hvordan Lamar har taklet det kulturelle aspekt i sin Super Bowl optræden. Det andet citat, kan understøtte denne autentificering, med sammenholdet mellem Vestkyst rappere, hvor de støtter og "hyper" hinanden op, baseret på deres baggrund og ophav.

“Get your crip walk on then cuh.” (Set In The West, 2025 - 11:06-11:09) (Citat 7.24)

Ligesom Tyla Yaweh og Denzel Curry, nævner Snoop Dogg også Crip Walken, der på samme måde, er en kulturel autentificering af Kendrick Lamar - denne gang fra en aktør, som har en direkte og klar forbindelse til banden og dansen, da man blandt andet kan se Snoop Dogg danse Crip Walk i musikvideoen til hans hit sang *Drop It Like It's Hot*.

“Dot the GOAT (greatest of all time) cuz, he the goat hands down, leave him the fuck alone.”

(Set In The West, 2025 - 6:18-6:27) (Citat 7.25)

&

“Ooooh he's so cold, he too cold, dot too cold.” (Set In The West, 2025 - 7:02-7:09) (Citat 7.26)

De ovenstående udtalelser, kan igen passe ind i Williams' kulturelle autenticitet, der lægger vægt på at være troværdig i forhold til HipHops rødder og traditioner. Hvor LL Cool J endte med at autentificere både Kendrick Lamar og Drake, ved at de “battler” hinanden for positionen som alfa, positionerer Snoop Dogg, Lamar som alfaen, ved at kalde ham “the greatest of all time” og at han er “kold” (slang for cool, sej etcetera). Dette kan derfor fortolkes som en yderligere kulturel autentificering af Kendrick Lamar.

Også i dette eksempel er der flere elementer som passer ind i definitionerne for Third Person Authenticity. Snoop Dogg kommer med flere udtalelser, som indeholder kulturelle henvisninger, heriblandt henvisninger til Crips og Bloods banderne der, som tidligere nævnt, har kraftige historiske forbindelser til HipHop-industrien, samt henvisninger til Vestkyst HipHop-kulturen. Der er altså, ligesom i tidligere eksempler, tale om at Kendrick Lamar repræsenterer større kulturelle grupperinger og områder, hvilket som nævnt, passer ind i definitionerne for Third Person Authenticity.

8. Diskussion:

8.1 Bagvedliggende agendaer for aktører

Efterfølgende vores analyser, føler vi det relevant, at undersøge vores aktørers forhold til både Kendrick Lamar og Drake. Her vil vi undersøge, om der potentielt kunne være bagvedliggende agendaer, der former aktørernes udsagn, potentielt på måder der sætter dem selv i bedre lys, eller som gavner dem på anden vis.

Umiddelbart her, ville det være relevant at starte med vores to aktører, som er musik/HipHop journalister, Adam22 og Elliott Wilson, der begge er afhængige af HipHop-genren og kulturen, samt de figurer der florerer i branchen, da dette er deres hovedsagelige arbejde og levevej.

Når man undersøger disse journalister, kunne man argumentere, at når HipHops popularitet har dvalet i den seneste tid (*Power, 2024; Osmond, 2024; Rose, 2024*), kunne musikjournalisterne bruge Kendrick Lamar og Drakes fejde, til at “genoplive” eller revitalisere genren og som “konsekvens” eller biprodukt af dette, kunne journalisterne selv opnå højere popularitet på deres egne platforme, som No Jumper og Rap Radar. Her kan det nævnes, at Elliott Wilson eksempelvis forsøger at give fejden en form for mytologisk karakter, der er med til at øge spændingen omkring fejden. Adam22 bruger sin egen taletid, på at tale om konspirationer i musikbranchen, blandt andet når han nævner den magt Jay Z har i HipHop-branchen. Her skaber Adam22 nærmest en “deep state” konspiration (*Merriam-Webster, 2025*) om selve HipHop-branchen, omkring den magtfulde elite, der trækker i trådene og styrer branchen i baggrunden. Dette kunne igen være et forsøg på, at få flere øjne på fejden og HipHop, og i forlængelse af dette, øjne på sin egen platform og lægger også op til en offentlig diskurs omkring Kendrick Lamars forhold til denne “elite”. Bagvedliggende agendaer hos HipHop journalisterne her, kunne altså potentielt være monetære eller popularitetsbaserede.

Et andet punkt her, vi synes at have observeret flere gange i vores analyse, er hvordan aktørernes personlige forhold til Kendrick Lamar eller Drake, former deres udtalelser - om det er positivt eller negativt. Ud af vores udvalgte aktører, er der umiddelbart ikke nogen der har et specielt personligt forhold til Drake, hvorimod fem af vores udvalgte aktører, har klare positive personlige forhold til Kendrick Lamar. Her er vores definition af personlige forhold,

at parterne har kendskab til hinanden og har haft umiddelbare interaktioner og samarbejder, eller er fra samme område.

Den første åbenlyse aktør, der umiddelbart har et positivt personligt forhold til Kendrick Lamar, er rapperen/skuespilleren Ice Cube. Som nævnt, var Ice Cube en del af HipHop-supergruppen N.W.A, der repræsenterede bydelen Compton, som Kendrick efterfølgende er vokset op i. Lamar blev også taget under vingen af tidligere N.W.A medlem Dr. Dre, hvor man kunne forestille sig, at Lamar og Ice Cube mødtes derigennem. Billboard udgav desuden et interview med N.W.A, hvor Kendrick Lamar er interviewer. Her er det tydeligt at der er et positivt forhold til Kendrick Lamar, da de viser hinanden respekt og beundring under interviewet (*Billboard*, 2015).

En anden aktør med et positivt personligt forhold til Kendrick Lamar, er Compton rapperen MC Eiht. Udover at være fra det samme område som Kendrick Lamar, har de også tidligere lavet musik sammen, som eksempelvis den tidligere nævnte *m.A.A.d city*, der blev et stort hit tidligt i Lamars karriere. Udover dette, så udtaler MC Eiht selv i det interview vi har undersøgt, at han altid vil holde med Compton og han mener, at der ikke er nogen eller noget der kan slå Compton. MC Eiht tilkendegiver altså, at han er farvet og “unfair” i sin holdning og at der ikke er noget der kan få ham til at være på Drakes “side” i fejden, bare baseret på Kendrick Lamars baggrund.

Snoop Dogg er også et klart eksempel på en aktør, med et positivt personligt forhold til Kendrick Lamar. Udover at være fra den samme by, har Snoop Dogg og Kendrick Lamar udgivet en håndfuld sange sammen, blandt andet Snoop Doggs “*I’m Ya Dogg*” og “*The Recipe*”, samt Kendrick Lamars “*Institutionalized*”. Her er det altså tydeligt, at de ikke har noget imod at samarbejde og kreere musik sammen. Her kan det også nævnes, at i vores udvalgte video med Snoop Dogg, kalder Snoop Dogg, Lamar for sin nevø, hvilket antyder et tæt familiært bånd, der også tiltaler aldersforskellen mellem de to rappere. Her kan det umiddelbart fortolkes, at det er den ældre generation af Los Angeles rappere, der hepper på den nye generation.

De sidste to aktører ligner hinanden på flere punkter, derfor gennemgår vi dem sammen. Dette er E40 og Ty Dolla \$ign. Begge disse kunstnere er ligesom de andre, også vokset op i Californien, hvor de har opnået vellykkede musikkarrierer. Begge har udgivet musik sammen

med Kendrick Lamar. Her har E40 har sangen “*Catch a Fade*”, hvor Ty Dolla \$ign har sangen “*LA*” og er featured på Terrace Martins “*Drones*” sammen med Lamar. Udover dette, så udtaler begge kunstnere i vores udvalgte interviews, at de er på Kendrick Lamars side, da de er fra samme by eller område/stat. Her kalder E40, Kendrick Lamar for familie, hvor Ty Dolla \$ign kalder Lamar og DJ Mustard for “hometeam”. Dette antyder, ligesom Snoop Dogg, et familiært bånd mellem aktørerne og Kendrick Lamar.

Afslutningsvis for dette afsnit, kan vi se at journalisterne forsøger at “oppuste” fejden, og understreger stærkt fejdens vigtighed for HipHop. Her kom vi med argumenter for, at en klar bagvedliggende agenda her, kunne være monetær, da journalisterne er afhængige af HipHops popularitet. Hvis HipHop dvaler i popularitet, dvaler journalisternes platforme og indtægter også.

Modsat de monetære incitamenter, har vi observeret fem aktører, der alle er fra vestkysten, som alle (bortset fra Ice Cube der ikke udtaler dette direkte), positionerer sig på Lamars side, nærmest kun baseret på det faktum, at de er fra den samme by eller område. Her kan det argumenteres, at de bagvedliggende agendaer for disse aktører, er at hæve deres lokalsamfund, fordi hvis Kendrick Lamar, der repræsenterer vestkysten, vinder fejden mellem ham og Drake, så er det en sejr for hele vestkyst HipHop-kulturen. Dette kan igen tale ind i Williams’ (2007) Street Values punkt. Det er dog ikke umuligt, at de bagvedliggende agendaer her, kunne være monetære ligesom journalisterne, dog, grundet de fem aktørers udtalelsers natur, virker dette usandsynligt, men ikke umuligt.

Det er vigtigt at pointere, at disse bagvedliggende agendaer ikke er bekræftet eller verificeret, men aspekter vi har bidt mærke i og fortolkninger vi har arbejdet os frem til, baseret på aktørernes udtalelser og baggrunde.

8.2 Selling out: Er det stadig relevant?

En interessant observation som vi har gjort os, er manglen på udtalelser omkring kommercielitet og termen “Selling Out”, på trods af hvor meget disse termer fylder i den anvendte teori. Jonathan Williams (2007), på trods af at han anerkender emnets komplekse natur, opsætter ikke at “sælge ud” til den Mainstream musikindustri, som værende en vigtig og historisk del af HipHop-autenticiteten. Specifikt skriver han:

“The preservation of underground values, essentially not “selling out” to the mainstream, is another important conception of HipHop authenticity. However, it is also the most ambiguous and complex. The notion of remaining underground and not succumbing to the mainstream has its roots in the notion of street credibility and being true to oneself, both of which are additional definitions of HipHop authenticity.” (Williams, 2007, s. 7) (Citat 8.1)

Klein et al., som undersøger hvordan den digitale tidsalder har ændret på diskursen omkring kommercielitet og autenticitet, kommer også ind på de historiske tankegange, som opsætter autenticitet og kommercielitet, som værende modsætninger og gensidigt udelukkende.

Specifikt skriver de:

“Artists of all kinds have long been faced with the challenge of balancing commercial imperatives with artistic integrity. For fine artists as for filmmakers, for novelists as for fashion designers, crossing a line can risk accusations of “selling out,” understood as abandoning “previously held political and aesthetic commitments for financial gain”, alienation of a loyal core of supporters for a flash of mainstream success, and loss of affiliation with groups for whom such boundary maintenance is valued.” (Klein et al., 2016, s. 1) (Citat 8.2)

&

“The relevance and prominence of the “art versus commerce” debate in popular music has varied across genre, era, and artist, but it has persisted as a sign of popular music’s acceptance as “serious” art” (Klein et al., 2016, s. 2) (Citat 8.3)

Også Moore kommer kort ind på denne opsætning af autenticitet og kommercielitet som modsætninger:

“Lawrence Grossberg (1992) has argued that the distinction between ‘authentic’ and its opposite (‘entertainment’ at some times, ‘commercial’ at others) underpins the history of popular music from the time of Elvis Presley onwards...” (Moore, 2002, s. 210) (Citat 8.4)

Validiteten af denne opsætning er selvfølgelig op til diskussion, og alle de tre ovennævnte kilder forholder sig også i varierende grad kritisk til den. Teksten af Klein et al., omhandler, som nævnt, direkte hvordan opfattelserne og diskussioner omkring termen “Selling Out”, har ændret sig i takt med digitaliseringen af musikindustrien, men den har, som de tydeliggør, eksisteret historisk set.

Det er derfor interessant, at der på trods af den tydelige historiske sammenhæng mellem autenticitet og anti-kommercielitet, påtaler ingen af aktørerne som vi har analyseret dette element. Ingen af dem hverken kommenterer på, eller kritiserer Drakes eller Kendrick Lamars kommercielitet. MC Eiht beskriver kort Drakes musik som mere simpel end Lamars, men denne udtalelse kommer mere som en konstatering end noget andet. Selv Snoop Dogg, en af HipHop-kulturens mest ikoniske individer, sidder aktivt og hepper på og roser Kendrick Lamar under hans optræden ved Super Bowl. På samme tid er der heller ingen der kommenterer på kommercieliteten af Lamars Super Bowl optræden.

Lamars Halftime Show optræden, var en del af et af årets største sportslige begivenheder, blev set af over 133 millioner mennesker og var sponsoreret af Apple, en af verdens største teknologivirksomheder (og virksomheder generelt) (Duggan, 2025; Mamo, 2025). Det er svært at argumentere for, at dette show og Kendrick Lamars optræden ikke er både kommerciel og Mainstream, to ting som fra et traditionelt HipHop-autentisk synspunkt, er negative (Williams, 2007). På trods af dette, er der ingen af de aktører som vi har undersøgt i vores analyse, der kommenterer på denne ellers vigtige historiske autenticitets sammenhæng. Den eneste af aktørerne som på nogen som helst måde kritiserer denne optræden, er Adam22, men hans kritik omhandler ikke showets kommercielitet eller Lamar direkte. Hans kritik er, som tidligere nævnt, derimod mere rettet mod arrangørerne. Han mener det var en fejl at Lamar blev valgt til denne optræden, da han mener, at det havde været bedre og mere repræsentativt for New Orleans by og dens befolkning, hvor Super Bowl fandt sted, hvis man

havde valgt en New Orleans baseret kunstner i stedet. Hans kritik, som til et vist punkt omhandler noget der i hvert fald er sammenligneligt med autenticitet, er altså derfor ikke rettet mod eller begrundet showets kommercielitet.

Der tegner sig altså et mønster gennem vores analyser, som peger på, at der er sket en erodering, eller i hvert fald en udvikling, i sammenhængen mellem kommercielitet og autenticitet. Det virker ikke til at have den samme betydning, eller de samme negative konnotationer, som det gjorde før i tiden. Dette matcher og understøtter også den tendens som Klein et al. diskuterer om i deres tekst, at holdningerne til og påtalen omkring licensering, kommercielitet, og Selling Out, har ændret sig i takt med, at musikindustrien er blevet mere og mere digitaliseret.

Det peger altså på, at nogle af de elementer Jonathan Williams påtaler, i forhold til autenticitet i HipHop, er forældede i den moderne musikindustri, eller at de i hvert fald ikke længere har den samme betydning som de plejede. Der er en række ting der kan være med til at forklare, eller i hvert fald give et bud på, hvorfor og hvordan denne udvikling er forekommet. For det første er det vigtigt at anerkende det faktum, at Williams teksten er fra 2007. Den er altså ikke længere nutidig, og er derudover også fra en periode, hvor HipHop-genren, selvom den var populær, stadigvæk var langt mindre prevalent i den mainstream popkultur, end den er i dag (*Billboard, 2021 Artikel; Billboard, 2021 tilhørende YouTube video*). Det giver derfor mening, at der, i takt med at genren er blevet mere og mere "Mainstream", er flere af de traditionelle tankegange og holdninger som har ændret sig, eller er blevet "udvandet" af de nye lyttere der er kommet til, som ikke har det samme tilhørsforhold og "regler" til genren, som dens originale modtagere. Det er med al sandsynlighed en selvfølge, at der med en øget popularitet og større lytterskare, automatisk medfølger mere kommercielitet. Genren og kulturen omkring den, bliver derfor nødt til at tilpasse sig dens nye forhold, hvis den vil bibeholde dens niveau af relevans og popularitet.

Derudover, er Williams teksten også skrevet før streaming-platformenes indtog, hvilket Klein et al. påtaler, som en signifikant del af den digitalisering, som de argumenterer for, ligger til grund for nogle af de signifikante ovenstående industrielle ændringer. Det giver derfor også mening, at HipHop-genren, ligesom så mange andre genrer, har været påvirket af denne udvikling, og hvis denne udvikling, som Klein et al. påstår, har resulteret i en større accept af

licensering og kommercielitet i andre genrer, giver det mening, at dette også er gældende for HipHop.

Disse overvejelser er dog ikke ensbetydende med, at Williams' teorier er ubrugelige i den nutidige HipHop-kultur. Historisk og kulturel autenticitet fylder, som tidligere nævnt, meget i hans tekst, hvilket er et mønster vi også har observeret i vores aktøranalyser, og især i forhold til spørgsmålet om kommercielitet og Selling Out, anerkender han, at det er yderst komplekst og sjældent er sort-hvidt. I denne sammenhæng fremsætter han, som tidligere nævnt, også et lyrisk eksempel fra Jay-Z, for at tydeliggøre kompleksiteten. Det kan derfor sagtens være, at kommercielitet stadigvæk er relevant når det kommer til diskussioner omkring HipHop-autenticitet, men at der enten bare ikke er nogle af aktørerne vi har analyseret som påtaler det, eller, som Klein et al. påpeger, at forholdet til kommercielitet, som i andre genrer, har ændret sig og ikke længere er lige så sort-hvidt at vurdere. Drake påtaler det kort i lyrikken i et af hans numre (hvilket vi gennemgår senere i diskussionen), men det er generelt ikke et element der ellers fylder betydeligt i lyrikken i fejden.

8.3 Super Bowl Halftime Show: Lægger Kendrick Lamar låg på sit udtryk?

Udover kommercieliteten af Kendrick Lamars Super Bowl Halftime Show, er der også nogle elementer i udtrykket af hans optræden, som man kan dykke ned i og gøre sig nogle overvejelser omkring. Hvis man kigger på lyrikken i størstedelen af Lamars musik, ikke bare i sammenhæng med hans fejde med Drake, vil man kunne se, at han ikke normalt holder tilbage med at bruge skældsord og lignende. Hvis man eksempelvis kigger på hans diskografi på Spotify, vil man kunne se, at størstedelen af hans musik, hans album og sange, er markeret som værende eksplícite, hvilket betyder, at de indeholder et eller flere ord som kan opfattes som værende stødende, enten i sproget, nummerets tematiske indhold (f.eks stoffer eller vold) eller lignende. Hvis man derimod ser hans Halftime Show optræden, vil man lægge mærke til, at hans lyriske udtryk her er tydeligt anderledes, da hans lyrik ved denne optræden blev censureret. Dette kan eksemplificeres med Lamars Super Bowl version af *Not Like Us*:

*“Wop, wop wop, wop, wop, I’m on ‘em tough” (Citat 8.5) (Genius, n.d. Not Like Us
(Superbowl LIX Halftime Remix))*

Dette kan sammenlignes med den udgivne, uensurerede version;

“Wop, wop wop, wop, wop, Dot fuck ‘em up” (Citat 8.6) (Genius, n.d. Not Like Us)

På baggrund af dette, er der en række overvejelser, som man kan gøre sig. Et vigtigt element i Williams’ (2007) tekst er som nævnt, “Keep It Real” konceptet. Det at sige tingene som man mener dem, tale fra ens egen virkelighed og realitet, og at være troværdig over for ens egen kunstneriske identitet og udtryk. Det kan derfor nemt argumenteres, at Lamar, ved at lade sig selv censurere til denne optræden, giver afkald på en del af sit kunstneriske udtryk, bryder “Keep It Real” konceptet og lader sig blive, i hvert fald delvist, kontrolleret. Dette ville fra et rigid traditionalistisk synspunkt på HipHop-autenticitet, højst sandsynligt blive set som værende utroværdigt, da han ikke længere ville være ærlig over for sin egen kunstneriske identitet, samt hans udtryk ville være manipuleret af en separat aktør/enhed. Dette ville med al sandsynlighed, resultere i en deautentificering af Kendrick Lamar. Det er dog i realiteten nok ikke så sort-hvidt.

Som Klein et al. og det ovenstående diskussionsafsnit påtaler, tyder det på, at der er sket signifikante ændringer, ikke bare inden for musikindustrien generelt, men også for HipHop-genren og kulturen omkring. Det er derfor ikke svært at forestille sig, at nogle eller flere af disse ændringer også kan have noget at sige i forhold til dette. Hvis man antager at Klein et al.’s påstande er korrekte, at licensering og generel musikalsk kommercielitet er blevet bredere accepteret af musiklyttere, er disse påstande potentielt også gældende i sammenhæng med live-events, som eksempelvis Kendrick Lamars Halftime Show optræden. Hvis kommercielitet er blevet mere accepteret, burde der også samtidig forekomme en større forståelse og accept af det faktum, at Lamar sandsynligvis er nødsaget til, hvis ikke endda direkte påkrævet af showets arrangører, at censurere hans lyrik. Der er med al sandsynlighed en forståelse for, at der til et show som dette, som transmitteres over hele verden og bliver set af mange millioner, er andre, mere strikse, krav, til det musikalske udtryk, end der eksempelvis ville være til en af hans egne koncerter, hvor han kan udtrykke sin lyrik som han ønsker. Hvad vi i hvert fald kan konstatere er, at der ikke er nogle af de aktører vi har undersøgt i sammenhæng med dette kandidatspeciale, som har kommenteret på, eller kritiseret Lamars censurerede udtryk ved denne optræden, hvilket peger på, at den generelle opfattelse omkring dette, i hvert fald ikke er overvejende negativ.

8.4 Bliver der stillet de samme krav til Drake?

Selvom dette kandidatspeciale fokuserer på Kendrick Lamar og hvordan HipHop-kulturen opfatter og udtaler sig om ham, kan det, da en stor del af denne opgave samtidig omhandler hans fejde med Drake, også være relevant at gøre sig nogle overvejelser omkring kulturens opfattelse af Drake, specifikt hvordan han beskrives som kunstner. Her er det interessant, at Drake faktisk ofte er blevet beskrevet som en pop-artist og ikke en rapper. Online mediet Medium udgav i 2017 en artikel, der direkte argumenterer for dette (*West, 2017*) og Lamar peger også selv på denne opsætning i hans sang *Euphoria*, hvor han påstår at Drake ikke er en rigtig rapper og hans forsøg på at fremstille sig selv som en, er en løgn og forfalskning:

“You’re not a rap artist, you a scam artist with the hopes of being accepted.” (citat 4.15).

Vores formål med dette kandidatspeciale, er ikke at drage en endelig vurdering af validiteten af Drakes kunstneriske identitet, da dette ville være uden for problemformuleringens rammesætning, men hvis man antager, at det ovenstående argument er korrekt, kan man gøre sig nogle interessante overvejelser. For hvis Drake virkelig i realiteten er en pop-artist og ikke rapper, kan man så dømme og vurdere ham på samme måde, som man ville Kendrick Lamar? Teorien opsætter som nævnt en række “krav”, eller måske nærmere retningslinjer, for hvordan troværdighed og autenticitet historisk har fungeret i HipHop-kulturen (*Williams, 2007*), men hvis Drake ikke er rapper, og dermed ikke reelt er en del af denne kultur, kan man så vurdere ham på baggrund af disse? Kan man opsætte de samme regler for ham, som man ville for Lamar, eller slipper han måske i realiteten “billigere”? Hvis dette er tilfældet, kan man i forlængelse af dette, gøre sig nogle overvejelser omkring hvilken effekt det har, på hvordan folk vurderer Lamar i sammenhæng med fejden, når de to vurderes i forhold til hinanden.

Hvis Drake, enten bevidst eller ubevidst, opfattes mere som en pop-artist end rapper, af dem der laver vurderingen (aktørerne), er det ikke svært at forestille sig, at dette i en diskussion omkring HipHop-autenticitet, vil være en fordel for Lamar. Det er potentielt nemmere for Lamar at blive opfattet som den mest autentiske HipHop-artist af de to, hvis hans modstander ikke engang bliver betegnet, eller opfattet som HipHop-artist, men derimod “bare” som popsanger. Hvis dette er tilfældet, kan det derfor også potentielt være med til at skabe en

skævvridning i de resultater man finder frem til under en eventuel undersøgelse, som den vi har foretaget i sammenhæng med dette kandidatspeciale.

Ingen af aktørerne i sammenhæng med denne opgave, giver udtryk for en konkret vurdering af Drakes kunstneriske identitet, eller hvilken form for kunstner de mener han er. Nogle af dem, eksempelvis MC Eiht, kommer kort ind på, at de opfatter hans musik som værende mere simplistisk end Kendrick Lamars, og mere fokuseret på at være catchy (*Citat 7.12*). Dette kan potentielt opfattes som, at de mener Drake og hans musik er mere “poppet”, eller at de i hvert fald opfatter Lamar som en mere “traditionel” rapper, men eftersom de ikke giver udtryk for en konkret holdning eller vurdering af dette, kan vi ikke drage nogen endegyldig konklusion.

Det kan ligeså vel være, at det i sidste ende er irrelevant. Det at Drake vælger at deltage i den her fejde, og vælger at tage del i denne form for historisk kulturelle HipHop-praksis, som battle rap er, kan samtidig betyde, at han “accepterer” betingelserne og “reglerne” der dermed medfølger, og han af denne årsag, bliver vurderet på samme måde som Lamar. Der er som sagt ikke nogen af aktørerne, som udtaler sig direkte om dette, og disse overvejelser er dermed udelukkende spekulative.

I forhold til Drakes baggrund, kan man også gøre sig nogle overvejelser omkring hans nationalitet, og om den eventuelt kan have en betydning. HipHop-genren opstod, som tidligere nævnt, i sorte og latinamerikanske samfundsgrupper i New York, og er altså derfor historisk en USA baseret genre. Drake er derimod født og opvokset i Canada og man kan derfor gøre sig nogle overvejelser, om dette kan have en effekt og om han på en måde ender med at blive opfattet som en “fremmed”, når man sammenligner ham med Kendrick Lamar, da Lamar, som tidligere nævnt, er fra Compton, Los Angeles. Samtlige af aktørerne som vi har undersøgt i sammenhæng med denne opgave, er fra USA, så man kan overveje, om dette kan give Lamar en “fordel”, da de potentielt har nemmere ved at relatere til Lamars baggrund, eller føler at han har et større naturligt tilhørsforhold til genren, da han reelt er fra genrens ophavsland, på samme måde, som man sandsynligvis ville finde, at en blues-musiker med en reel baggrund fra de amerikanske sydstater, har et større naturligt tilhørsforhold til genren, end eksempelvis en tysk blues-musiker ville. Teorien lægger mest vægt på nabolag og ikke rigtig nationalitet (*Williams, 2007*), men hvis forskelle mellem nabolag kan have en betydning inden for HipHop, at der kan eksistere en “os og dem” mentalitet, kan man

potentielt også forestille sig, at denne slags tankegang kan eksistere i sammenhæng med nationaliteter.

Det er svært at drage en endegyldig konklusion om dette, da størstedelen af aktørerne ikke direkte påtaler Drakes baggrund eller nationalitet, og selv MC Eiht, som faktisk bringer hans baggrund op som et relevant punkt, fokuserer også primært på nabolag og ikke nationalitet. Samtidig kan man også overveje, om Drake reelt set stadig ville kunne opfattes som en “fremmed”, da han er stærkt aktiv i amerikansk HipHop og har samarbejdet bredt på adskillige musikalske projekter, blandt andet to collab-albums (*Drake & Future, 2015, What A Time To Be Alive, Cash Money Records; Drake & 21 Savage, 2022, Her Loss, OVO*), lavet i samarbejde med udelukkende amerikanske kunstnere, specifikt Atlanta baserede artister, hvilket også er noget Kendrick Lamar har kritiseret ham for (*citat 4.31*). Drake er derudover en del af et amerikansk pladeselskab, så her kan man argumentere, at han er integreret nok i USA og den amerikanske musikindustri, til ikke længere at være en “fremmed”.

Der er altså en række forskellige overvejelser man kan gøre sig omkring Drakes baggrund, men det er svært, i hvert fald baseret på materialet der er blevet undersøgt i sammenhæng med denne opgave, at konkludere om dette har nogen mærkbar effekt eller reel betydning, og de ovenstående overvejelser er derfor udelukkende spekulative.

8.5 Hvordan påtaler Kendrick Lamar og Drake hinandens autenticitet i fejden, gennem diss tracks?

Tidligere i opgaven, opsatte vi diverse citater, taget fra diss tracks fra både Kendrick Lamar og Drake, rettet mod hinanden. Ved hjælp af disse citater, vil vi undersøge hvordan rapperne påtaler hinandens autenticitet gennem musikken, for at kortlægge, at autenticitet, udover at fylde i diskussioner omkring HipHop, kan fylde i musikken. Her vil vi også koble disse citater til vores aktørers udtalelser, for at undersøge ligheder og forskelle.

8.5.1 Drake

Hvis vi starter med at kigge på Drakes udtalelser, kan vi se, at Drakes kritikpunkter skifter lettere rundt på hver sang.

På *Push Ups*, udtaler Drake først og fremmest, at Kendrick Lamar faktisk slet ikke er i “The Big Three”, og nævner andre kunstnere, han mener er større, bedre, eller på andre måde overlegne (*cit*at 4.6). Dette er lignende eksemplet Williams (2007) kommer med i sin teori, hvor Nas og Jay-Z forsøger at underminere hinandens autenticitet og plads i HipHop-kulturen. Derfor kan det ses som en deautentificering af Lamar, når Drake, der tidligere har haft sange (*First Person Shooter*), hvorpå han selv, Kendrick Lamar og J. Cole, bliver omtalt som “The Big Three” (*cit*at 4.2), fjerner Lamar fra trioen og giver eksempler på artister, der fortjener titlen mere.

Drake vælger også på *Push Ups*, at sætte spørgsmåltegn ved Kendrick Lamars kommercielitet (*cit*at 4.7), hvilket sammenhængende med Williams’ autenticitetsteori, kan antages som et spørgsmålstegn ved Lamars autenticitet. Drake mener, at Lamar har været for involveret i popscenen, med blandt andet Taylor Swift og Maroon 5 features. Dette, er ifølge Williams’ teori, en beskyldning om, at Lamar har “Sold Out”. Historisk, som tidligere nævnt, har HipHop eksisteret lidt i sin egen bobbel, og har holdt sig til sine egne værdier, som normalt er direkte modsat, hvad man kan forvente fra popmusik, der typisk har et eller andet kommercielt aspekt. Drake fortsætter denne beskyldning på diss tracket *Taylor Made Freestyle* og påtaler nogle af de samme ting, samt at Drake portrætterer Taylor Swift, nærmest som en mafiaboss, der trækker i trådene, når det kommer til popularitet i musikbranchen (*cit*at 4.8).

I *Taylor Made Freestyle*, er der også de to vers af AI-versioner af Tupac og Snoop Doggs stemmer. Begge AI versene anklager Kendrick Lamar for at være for bange til at svare Drake igen, og at det tager Lamar alt for lang tid (*cit*at 4.11; *cit*at 4.12; *cit*at 4.14). Dette er altså en anklage mod Lamar, at han ikke har mod på at reelt gå mod Drake og at han er bange for at battle rappe mod Drake. Dette er igen, ifølge Williams’ teori, en deautentificering af Lamar. Desuden påtaler AI Snoop Dogg, at Lamar aldrig har været i fængsel, eller skudt eller stukket nogen ned (*cit*at 4.13) og sætter derfor spørgsmålstegn ved Lamars Realness, da Lamar rapper om emner som dette, selvom han reelt ikke selv har gjort det, hvilket yderligere er deautentificerende, ifølge Williams’ teori.

På både *Taylor Made Freestyle* og *Family Matters*, påtaler Drake også det tidligere nævnte “Black Saviour Complex”, som han tilsyneladende mener Kendrick Lamar lider af (*cit*at 4.9; *cit*at 4.21). Dette er måske en lidt mere usædvanlig kritik, da hvis vi bruger vores udvalgte

teori, kan dette potentielt faktisk opfattes som en autentificering af Lamar. Lamar har siden starten af sin popularitet, oftest haft kulturen med i ligningen når det kom til hans musik, som kan ses i vores gennemgang af hans karriere. Derfor er det svært at se hvordan det skulle være deautentificerende, når dette aspekt netop er så dybt rodfæstet i Lamars karakter og offentlige opfattelse.

På Drakes sidste diss track, *THE HEART PART 6*, tilkendegiver Drake, at have givet Kendrick Lamar falsk information (*citat 4.32*), hvilket dermed betyder, at det som Lamar påtaler og kritiserer, faktisk er løgn, hvilket, som tidligere nævnt, går i mod Williams' teori, da hvis man skal agere sandfærdig over for sig selv (Realness), må man også agere sandfærdig omkring sin modstander. Derfor kan dette ses som en deautentificering af Lamar.

Drake italesætter også Kendrick Lamars sang *Mother I Sober*, og laver grin med det faktum, at Lamars mor blev forulempet og at Lamar selv skulle være blevet forulempet, selvom Lamar selv benægter dette (*citat 4.34*). Dette kan potentielt ses, som at Drake sætter spørgsmålstejn ved Lamars mandighed og hvor "hård" han er, baseret på Lamars barndomstraume, ved det faktum, at Lamar som mand, skulle være blevet forulempet af en anden mand og ikke har kunnet beskytte sig selv eller sin mor mod dette. Derfor kan dette tale ind i Hypermaskulinitetsaspektet, af Williams' teori og kan derfor igen, opfattes som en deautentificering af Kendrick Lamar.

Afslutningsvist, giver Drake udtryk for, at han har mistet interessen for beefen, da han ikke mener Kendrick Lamar agerer sandfærdigt og derfor ikke "fortjener" Drakes tid. Drake ender desuden med at kalde fejden for en "øvelse", hvilket kan betyde, at han ikke ser Lamar som en værdig modstander (*citat 4.36*). Igen, ligesom Williams' eksempel med Nas og Jay-Z, kan vi se her, at Drake forsøger at tegne Lamar som falsk (fake), og derved forsøger at positionere sig selv som vinderen af fejden, ved at deautentificere Lamar.

8.5.2 Kendrick Lamar

Når vi så kigger på citater fra Kendrick Lamar, er det tydeligt at se, at selvom flere af citaterne angriber Drakes autenticitet, angriber Lamar nærmest Drake ligeså meget personligt på hans karakter.

De få linjer der er rettet mod Drake, på det første diss track i vores tidsramme, *Like That*, taler ind i nogle af de samme teoretiske eksempler som Drake. Dette er igen Nas og Jay-Z eksemplet, da Kendrick Lamar nægter at blive sat i bås med Drake og J. Cole, som “The Big Three”, og siger derfor, at det kun er “big me” (Kendrick Lamar) (*citat 4.4*), altså at Lamar er den eneste på toppen i Hip-Hop. Dette vil kunne ses som et forsøg på at autentificere sig selv, og som følge af dette, deautentificerer både Drake og J. Cole, da de “mister” pladsen på toppen, da de, ifølge Lamar, ikke er lige så gode rappere som ham.

Euphoria er måske det af Kendrick Lamars diss tracks, der påtaler autenticitet mest. I sangen anklager Lamar, Drake, for at lyve om Lamars familie, i et forsøg på at blive accepteret (*citat 4.15*). Ligesom at Drake deautentificerer Lamar, ved at beskylde ham for at lyve og tegne ham som desperat for at få information, ville dette ligeledes, kunne argumenteres at være en deautentificering af Drake, da Lamar ikke dømmer ham sandfærdig. På sangen beskylder Lamar også Drake for at være dobbeltmoralisk (*citat 4.16*). Dette er blandt andet fordi, at Drake var med i en kampagne i 2019, der hed “*Remember Me, Toronto*”, der var en kampagne mod vold med våben (*Remember Me, Toronto, 2019*). I videoen snakker Drake blandt andet om nogle af de venner og bekendte han har mistet til denne vold. Grunden til at Lamar påtaler dette som dobbeltmoralisk, er at Drake nærmest glorificerer denne voldskultur i sin musik. Dette kan eksemplificeres med Drakes sang “*Daylight*”, fra hans daværende nyeste album, *For All The Dogs*. Her rapper Drake seks gange i omkvædet:

“*Shot him in Daylight*” (*Citat 8.7*) (*Genius, n.d. Daylight*)

Dette kan derfor ses, som at Kendrick Lamar sætter spørgsmålstegn ved Drakes Realness og moralitet, fordi hvad han udtaler, er ikke det samme der kommer til udtryk i musikken. Derfor kan det også argumenteres, at på et eller andet plan, om det er i musikken eller personligt, agerer Drake ikke 100% sandfærdigt, og dette kan derfor igen ses som en deautentificering af Drake. På *Euphoria*, ligesom *Like That*, forsøger Lamar at autentificere sig selv, ved at positionere sig selv som kulturens stemme (*citat 4.17*). Ved at give sig selv denne rolle, taler Lamar faktisk ind i nogle af de samme ting som Drake, med det her “Black Saviour Complex”. Så på baggrund af, at Drake selv påtaler dette i sine diss tracks, kan det argumenteres, at det yderligere kan forstærke autentificeringen af Lamar. Afslutningsvist i *Euphoria*, påtaler Lamar, Drakes “Blackness” (*citat 4.18*). Lamar vil ikke høre på Drake sige “n*gga”, da Lamar ikke mener at Drake er “sort” nok. Drake har tidligere modtaget kritik for

at drage fordel af afroamerikansk kultur, uden nogensinde at fordybe sig i denne, og vælger i stedet at hoppe mellem mange forskellige genrer, der ikke hører til hans egen identitet og kultur (Adams, 2024). På baggrund af dette, dømmer Lamar, at Drake ikke er “autentisk sort” i kultur, eller identifikation. Hvis man undersøger dette i forlængelse af Williams’ (2007) teori, at hvis noget er dømt mere autentisk HipHop, er det ofte automatisk dømt mere autentisk “sort”, kan dette betyde, at når Lamar kritiserer Drakes sorthed, er det i forlængelse af dette, en yderligere deautentificering af Drake..

Da 6:16 *In LA*, ikke umiddelbart indeholder åbenlyse referencer til autenticitet, vil vi dernæst undersøge *Meet The Grahams*. Vi vender dog tilbage til nogle af de ting Kendrick Lamar påtaler på denne sang, samt de andre senere i dette afsnit, da de indeholder betydelige mængder af personlig kritik mod Drake, som ikke nødvendigvis taler ind i autenticitet.

Ligesom *Euphoria*, beskylder Kendrick Lamar her igen Drake for at lyve, den her gang mere generelt, at Drake løj om blandt andet sin accent, sin fortid, sine ghostwritere, sin søn og så videre (cit. 4.28). Igen, ligesom *Euphoria* eksemplet med at lyve, kan dette potentielt autentificere Lamar selv. Interessant her, påtaler Lamar, Drakes brug af “ghostwriters”, da det også er noget Drake tidligere er blevet beskyldt for og fået kritik for, af det bredere HipHop-miljø (Sgherri, 2024). Da Williams’ teori lægger stor vægt på at være “Real” og tale ud fra sine egne oplevelser og erfaringer, skaber dette en tydelig diskrepans mellem Drake og hans autenticitet. Dette er fordi, hvordan kan man rappe om sine egne oplevelser og sin egen identitet, hvis det er en anden person der har skrevet teksten? Derfor kan dette, i sammenhæng med Williams’ fokus på Realness, ses som en deautentificering af Drakes musik i sit hele, da lyrikken ikke kommer fra ham selv, men en tredjepart. Det skal dog siges, at Williams ikke direkte påtaler ghostwriters, men hvis man går ud fra de krav Williams opsætter, kan det argumenteres, at dette kan blive set som ikke-autentisk.

På Kendrick Lamars sidste diss track, *Not Like Us*, fortsætter Lamar med at beskyldte Drake for ikke at være “autentisk sort”. Navnet på sangen, samt omkvædet, handler om at Drake og hans entourage ikke er ligesom “os”, hvilket i denne kontekst, kan betyde enten Vestkyst HipHop, afroamerikansk kultur eller begge. Dette eksemplificerer Lamar ved at pointere, at Drake “doubled down” på at kalde afroamerikanere slaver på *Family Matters* (cit. 4.31). Dette kan derfor igen, argumenteres at være en deautentificering af Drake, igen på baggrund af det faktum, at han ikke er “autentisk sort”. Det er dog også interessant, at Lamar fortæller

om Atlantas fortid og hvordan Atlanta blev koloniseret af nybyggere, samt sammenligner dette med Drakes egen fremgangsmåde. Williams opsætter selv, som tidligere nævnt, et eksempel i sin teori, med rapperen Jin, der demonstrerer sin viden om HipHops historie, i et forsøg på at autentificere sig selv. Lamar gør i store træk det samme, dog her med afroamerikansk historie, hvilket giver mening, da Lamar som nævnt, lægger tryk på, at Drake ikke er “autentisk sort”. Herfra kan det igen nævnes, at hvis noget er mere autentisk HipHop, er det automatisk mere autentisk sort. Derfor, ved at påtale den afroamerikanske historie, samt at sammenligne Drake med de hvide nybyggere, forsøger Lamar at autentificere sig, samtidig med, at han deautentificerer Drake.

Som nævnt, at selvom Kendrick Lamar påtaler Drakes autenticitet på de diverse diss tracks, så er der nærmest lige så mange, hvis ikke flere, personlige angreb på Drakes karakter, der umiddelbart ikke kan relateres til vores teori om autenticitet. Vi mener derfor at det er relevant at kigge på nogle af disse personlige angreb, da det fylder lige så meget som autenticitet i Lamars diss tracks.

Kendrick Lamar pointerer på *Meet The Grahams*, nogle af de mangler og karakterfejl, Lamar mener at Drake besidder. Dette er ting som at være afhængig af hazardspil og have træk af psykopati. Lamar mener også at Drake er en syg mand og at han deler værdier med Harvey Weinstein, hvorfor han mener at de begge burde få tæsk i et fængsel resten af deres liv (*citat 4.26*). Dette leder ind i, at Lamar anklager Drake og hans entourage, for at være en seksuel fare for børn og kvinder, og at han burde dø, så de kan leve uden frygt for mænd som Drake (*citat 4.27*).

På *Not Like Us* fortsætter Kendrick Lamar med at anklage Drake og hans entourage for pædofili. Blandt andet her, advarer han kvinder der har et forhold til Drake, om at de skal holde deres lillesøster fra dem, da Lamar siger i en tydelig antydning, at Drake og hans entourage ville gå efter lillesøsteren seksuelt (*citat 4.29*). I sangen påtaler Lamar også nogle af de specifikke medlemmer af Drakes entourage, han mener er problematiske. Her er det eksempelvis, at *OVO* medlemmet *PARTYNEXTDOOR* har et kokainmisbrug, og at *Baka Not Nice*, også et medlem af *OVO*, har en mærkelig retssag, hvilket refererer til en retssag, hvor *Baka Not Nice*, blev idømt 6 måneders fængsel, for at angiveligt have tvunget en 22 årig dame til prostitution og derefter overfaldet hende (*Price, 2024*). I samme vers, relaterer

Lamar *OVO* til Drakes tidligere album fra 2021, "*Certified Lover Boy*", og kalder hele gruppen for "*certificerede pædofiler*" (cit. 4.30).

Når vi kigger på disse udtalelser der går igen på flere af sangene, om at Drake og hans entourage, angiveligt skulle være en pædofil og seksualforbrydere, er det som nævnt, svært at relatere til teori om musikalsk autenticitet. Dette kunne potentielt forklares ved, at Kendrick Lamar ikke kun forsøger at destruere Drakes troværdighed som rapper, men forsøger også at destruere hans troværdighed som person. Her kan det siges, at folk måske ville have sværere ved at kunne have en relation til Drake, hvis han blev stemplet som pædofil, en meget stærk personlig anklage, i stedet for at blive dømt som en dårligere rapper end Lamar.

8.5.3 Matcher det med hvad vores aktører udtaler?

Efter at vi havde gennemgået hvordan Kendrick Lamar og Drake påtaler hinandens autenticitet, ville vi umiddelbart have sammenlignet disse udtalelser med vores aktørers, for at se om de gav lignende eksempler, kritik etcetera. Her kan vi dog hurtigt se, at Lamar og Drake, og vores aktører, kun i begrænset grad nævner de samme ting i forhold til autenticitet, da vores aktører aldrig bliver lige så personlige og beskyldende som både Lamar og Drake gør.

Overordnet set, hvis vi kigger på de generelle udtalelser der påtaler autenticitet, mellem Kendrick Lamar, Drake og vores aktører, kan vi se, at Lamar generelt udtaler sig om og kritiserer Drakes sortshed og hans tendens til at lyve og forskrue narrativer, Drake er kritisk overfor Lamar på flere punkter, eksempelvis Lamars kommercielitet, hans mandighed, og mener også at Lamar er en løgner, hvor vores aktører, lægger langt mere vægt på ting som kulturel autenticitet, Street Values og generelt "sporten" og konkurrenceelementet i battle-rap.

Når vi kigger på dette resultat, kan vi overveje, hvorfor det ser sådan ud. En mulighed kunne være, at når autenticitet bliver diskuteret i HipHop-kulturen, er det nemmere at tale generelt ud fra objektive eksempler, som "vi er fra det samme område", eller "han svinede ham mest til, derfor vandt han", end at aktørerne ender med at indsætte sig selv i fejden og begynder at kritisere en af parterne, på baggrund af noget de reelt ikke er en del af. Der kunne også være et argument for, at hvis du begynder at kritisere en højprofileret artist som Drake, uden nogen reel grund, kunne man risikere at blive udelukket fra musikbranchen, da Drake er en stor

indtjener, for blandt andet pladeselskaber. Noget lignende skete, da rapperen Kanye West, følte at produceren Hit-Boy gik ham bag ryggen, hvor Kanye angiveligt skulle have “blackballed” (udelukket) Hit-Boy fra at arbejde med andre store navne i branchen (*Viral MVP, 2021*). Modsat, hvis man åbenlyst kritiserede Kendrick Lamar, kunne man risikere at potentielt blive udelukket fra HipHop-kulturen, da han tydeligvis er en vigtig figur i kulturen. Det kan også meget vel være, at man reelt bare ikke har lyst til at bryde ind i en fejde man ikke selv er en del af, og med folk man ikke har nogle stærke følelser omkring. Derfor kan det lige så vel bare være hurtige kommentarer, der tilfredsstiller kulturen/fans, men som ikke går dybt, da aktøren ikke har noget forhold til fejden. Der er altså flere ting, der taler for, at man udtaler sig lidt mere neutralt, eller i hvert fald ikke lige så groft, som Lamar og Drake påtaler hinanden i deres diss tracks.

En interessant overvejelse man også kunne gøre sig her er også, at Drake påtaler Kendrick Lamars kommercielitet. Dette kan opfattes som dobbeltmoralsk, på baggrund af, at vi som tidligere nævnt, kan se at Drake ofte selv omtales som en pop-artist, der beskrives som en kamæleon (*West, 2017*) og umiddelbart, som han blandt andet bliver beskyldt af Lamar, skifter mellem genrer og accenter, for at passe ind i andre musikkulturer. Dette kunne eksempelvis være da Drake lavede Dancehall kæmpehittet, “One Dance” (*Drake et al., 2016*). Dancehall hører traditionelt mere til jamaicansk kultur (*Cooper, n.d. Dancehall Music*), end Drakes egen afrocanadiske kultur. Derfor kan det igen opfattes som dobbeltmoralsk at Drake kritiserer Lamars kommercielitet, når Drake selv er skyldig i at ændre sig eget personlige udtryk og identitet, i jagten på et pop-hit, hvilket ifølge Williams’ (2007) teori, er en klar måde hvorpå man kan fremstå uautentisk, rent HipHopmæssigt, da han lægger låg på sit eget udtryk, for at opnå noget kommercielt succesfuldt.

8.6 Perspektivering til Tupac & The Notorious B.I.G.’s fejde

I forhold til at vi har undersøgt hvordan Kendrick Lamar og Drake påtaler hinandens autenticitet, mener vi det er relevant at kigge på en tidligere fejde der har fyldt meget i HipHop-kulturen, for at undersøge om dette har ændret sig gennem tiden, eller om Lamar og Drake holder sig til “traditionerne”. Hertil vil vi undersøge og perspektivere til den historiske HipHop-fejde mellem Tupac Shakur og The Notorious B.I.G. Her vil vi hovedsageligt undersøge hvilke måder de to parter omtaler hinandens autenticitet og efterfølgende sammenligne det med udtalelserne fra Lamar og Drake. Her fokuserer vi på tre sange, hvor vi

tydeligt kan se, at de to rappere omtaler hinanden, og undersøger specifikke eksempler, hvor der omtales autenticitet.

8.6.1 Hit 'Em Up - Tupac (4. Juni, 1996)

Den første af disse sange der blev udgivet, var Tupacs "Hit 'Em Up", der påtaler hele Østkysten (New York).

*"First off, fuck your bitch and the clique you claim, Westside when we ride, come equipped with game. You claim to be a player but I fucked your wife, we bust on Bad Boys, n*ggas fucked for life. Plus, Puffy tryna see me, weak hearts I rip - Biggie Smalls and Junior M.A.F.I.A., some mark-ass bitches." (Citat 8.8)*

"Biggie, remember when I used to let you sleep on the couch and begged a bitch to let you sleep in the house? Uh - Now it's all about Versace, you copied my style. Five shots couldn't drop me, I took it and smiled." (Citat 8.9) (Genius, n.d. Hit 'Em Up)

Som det kan ses i citaterne, identificerer Tupac sig stærkt med Vestkysten og positionerer hele scenariet, nærmest som en krig mellem de to kyster. Dette stærke bånd og relation til Tupacs hjemstavn, kan argumenteres, taler ind i et Street Values eller kulturel autenticitetsaspekt. Dette er stærkt lignende Lamars egne udtalelser og identifikation med Vestkyst kulturen og hvordan de begge to er forløbere for Vestkystens HipHop-kultur, i forskellige tidsaldre.

Tupac refererer også til det faktum, om det så er sandt eller ej, at han mener, at "Biggie" var involveret i at Tupac var blevet skudt flere gange i et tidligere røveri, som vi også nævner i den historiske gennemgang af HipHop tidligere i opgaven, og hvordan det angiveligt ikke har berørt ham, men at han "tog det og smilede". Dette kan tale ind i Hypermaskulinitetsaspektet af Williams' (2007) teori, da Tupac, som han siger, tog fem skudsår med et smil, som de fleste nok har en reel chance for at dø af. Derfor forsøger Tupac, ved hjælp af dette, at autentificere sig selv som en hård mand og rapper, der kan overleve at blive skudt uden problemer. Hvis man relaterer dette til Kendrick Lamar og Drakes fejde, kan vi se, at de umiddelbart ikke påtaler noget lignende, hvilket potentielt kan forklares med det faktum, at fejden mellem Lamar og Drake aldrig blev fysisk, som den blev med Tupac og The Notorious B.I.G.

8.6.2 Bomb First (My Second Reply) - Tupac (26. September, 1996)

På Tupacs andet diss track, blev The Notorious B.I.G. nævnt i introen, der er skrevet som en pressemeddelelse, der fortæller om HipHoplandskabet i New York:

*“...Nas, the alleged ring leader, is furious at 2Pac’s - excuse me - Makaveli’s verbal assault on Mobb Sleep, Notorious P.I.G., and several other New York rappers. Jay-Z from “Hawaiian Sophie” fame, Big Little whatever, and several other corny-sounding motherfuckers are understandably shaken up by this release. The question everybody wants to know is: why’d they get this n*gga started?” (Citat 8.10) (Genius, n.d. Bomb First (My Second Reply))*

Ligesom på Hit ‘Em Up, taler dette citat stærkt ind i fejden mellem de kyster, hvor Tupac nævner flere New York rappere, som han umiddelbart ikke kan lide. Dette taler igen, ligesom Hit ‘Em Up eksemplet, stærkt ind i Street Values og den kulturelle autenticitet (Williams, 2007). Dette er igen, lignende det Kendrick Lamar påtaler.

8.6.3 Long Kiss Goodnight - The Notorious B.I.G. (25. Marts, 1997)

Det eneste nummer vi har fundet frem til, hvorpå der er klare referencer til Tupac på en The Notorious B.I.G. sang, er sangen “Long Kiss Goodnight”. Det interessante ved denne sang er dog, at både Tupac og The Notorious B.I.G. endte med at dø før sangen blev udgivet, som en del af The Notorious B.I.G.’s posthume album, *Life After Death*.

“Uh! I’m flamin’ gats. Aimin’ at these guckin’ maniacs, put my name in raps, what part of the game is that? Like they hustle backwards. I smoke Backwoods and Dutchies, you can’t touch me. Try to rush me, slugs go touchy-touchy. You’re bleedin’ lovely, with yo’ spirit above me - or beneath me, your whole life you live sneaky. Now you rest eternally sleepy, you burn when you creep me. Rest where the worms and the weak be.” (Citat 8.11)

“Slugs hit your chest, tap your spine, flatline. Heart through the grapevine, you got fucked fo’ times... Sling steel slow, as for remorse, we feel no.” (Citat 8.12) (Genius, n.d. Long Kiss Goodnight)

I sangen tegner Biggie et morbidt billede af Tupacs død og påtaler umiddelbart de fire skud (*fucked fo’ times*), der tog livet af Tupac. På baggrund af dette, er sangen umiddelbart skrevet

efter Tupacs død, og kan nærmest opfattes som en sejrsrunde, hvor at Biggie ikke længere skal tænke på Tupac. Dette kan også tale ind i Hypermaskulinitetsaspektet, da Biggie håner Tupacs død og kalder ham “*weak*” (svag) for at dø, hvor Biggie positionerer sig selv som manden på toppen, da han selv er i live. Der kan så være et argument for, at dette kan være med til at deautentificere ham selv, da hvis hans kritikpunkt mod Tupac er at han er død, må samme kritikpunkt gælde for Biggie, når han når at blive myrdet før sangen er blevet udgivet. Igen, ligesom Hit ‘Em Up, er der ikke lignende eksempler fra Kendrick Lamar og Drakes fejde, da de ikke påtaler Hypermaskulinitet lige så meget som Tupac og Biggie, udover det enkelte nævnte hypermaskulinitetseksempel, fra Drakes sang *THE HEART PART 6*, hvor Drake håner Lamar for at angiveligt være blevet forulempet af sin fætter (*cit*at 4.34).

8.6.4 Hvordan har det ændret sig fra dengang til nu?

Til at starte med, ud fra de ovenstående citater vi har gennemgået, kan vi se at Hypermaskulinitetsaspektet i HipHop-autenticitet, påtales langt mere tidligere i HipHophistorien, end det blev i fejden mellem Kendrick Lamar og Drake. Dette er, som nævnt, et potentielt produkt af, at fejden mellem Lamar og Drake aldrig blev fysisk, og holdte sig til musikken.

Kulturaspektet og Street Values i HipHop-autenticitet, er dog nogle elementer der er prævalent i både Tupac og The Notorious B.I.G., og Kendrick Lamar og Drakes fejde. En interessant overvejelse her er, at det hovedsageligt er Vestkyst rapperne der påtaler dette aspekt. Derfor kunne det overvejes, om dette måske derfor er noget der generelt fylder mere i Vestkyst HipHop-kultur, end i Østkyst HipHop-kultur og måske generelt andre kulturer, da Drake selv er fra Canada.

Umiddelbart, kan vi se, ud fra vores valgte citater, at personlige angreb kan fylde lige så meget som angreb på autenticitet i moderne HipHop. Dette eksemplificeres ved diverse af Kendrick Lamars sange, hvor han beskylder Drake og hans entourage for at være pædofiler og en fare for kvinder og børn. Disse slags grove beskyldninger er ikke til at finde på de diss tracks vi har kigget på, fra Tupac og The Notorious B.I.G.’s fejde, da det i hvert fald som det mindste, ikke står lige så direkte i lyrikken som det gør i Lamar og Drakes fejde. Det er også værd at nævne, at selvom Tupac nævner flere ved navn i sine diss-tracks, er det ikke nær det samme niveau af direkte påtalelser af navne, som der sker i Lamar og Drakes fejde. Her kunne man forestille sig, at hvis eksempelvis The Notorious B.I.G. ville anklage Tupac for

noget, ville det være langt mere sandsynligt at det stod mellem linjerne, fremfor at være ligeså direkte og lige på næsen, som Kendrick Lamar og Drake påtaler hinanden.

8.7 Hvordan videreudvikler vi vores anvendte teorier:

Som tidligere nævnt, har vi i denne opgave, blandt andet grundet nogle af de teoretiske teksters alder, forsøgt at viderefortolke og videreudvikle den anvendte teori, til en mere moderne/nutidig vinkel. Dette har vi gjort, da meget af teorien er skrevet i en tid, hvor musikindustrien og HipHop-kulturen så betydeligt anderledes ud end den gør i dag, blandt andet med fremkomsten af streamingtjenester. Opgaven tager som nævnt, kraftigt udgangspunkt i teksten: *“Tha Realness”: In Search of HipHop Authenticity* af Jonathan D. Williams (2007), samt understøttende til denne, teksten: *Authenticity as Authentication* af Allan Moore, som henholdsvis er fra 2007 og 2002. Disse tekster er, som det tydeligt fremgår, af ældre dato, hvorfor vi som sagt, har forsøgt at sætte dem i et moderne perspektiv.

Dette har vi forsøgt at opnå, ved at påføre nyere teori og kilder (eksempelvis den af Klein et al.) og deres nutidige påstande og perspektiver, på den ældre teori. Specifikt har vi som nævnt, brugt teksten af Klein et al., til at komme med et mere nutidigt perspektiv, på hvordan opfattelsen af og diskussioner omkring ting som “Selling Out”, licensering af musik og andre former for kommercielitet, har ændret sig gennem tiden, samt for at påpege hvilke dele af de ældre teorier (især den af Williams), der potentielt har været udsat for, eller undergået en udvikling (Klein et al., 2016). Her pegede vores resultater, som nævnt, på at synet på kommercielitet umiddelbart har ændret sig og ikke længere har den samme vægt, som det potentielt havde da Williams teksten blev skrevet, hvilket stemmer overens med de påstande og observationer, som Klein et al giver udtryk for (Klein et al., 2016).

Derudover bruger vi også, som det er tydeligt igennem opgaven, en bred række mindre kilder til at understøtte vores forsøg på at påsætte de ældre teoretiske tekster et mere nutidigt perspektiv, eksempelvis når vi udtaler os omkring hvordan HipHop-genrens popularitet har udviklet sig eller lignende.

På trods af at vores anvendelse af Moores tekst primært er tiltænkt som understøttelse til Williams’ tekst, og for at give et perspektiv på hvilke resultater man ville finde frem til, hvis man tager udgangspunkt i en autenticitetsteori, som er fokuseret på mere “Mainstream” eller

gængse musikgenrer, så viderefortolker vi også på denne teori. Moores tekst tager, som nævnt, mere direkte udgangspunkt i reel musik, og dens eksempler fokuserer blandt andet på lyden af en guitar, eller en måde en kunstner synger på etcetera - altså på de auditive elementer (*Moore, 2002*). Vi bruger derimod, som nævnt, Moores tekst til at analysere aktørudtalelser, i stedet for musik, og selvom teksten ikke direkte giver udtryk for at dens indhold kun er relevant i sammenhæng med reel musik eller noget auditivt, eller at den ikke kan bruges til at analysere diskussioner og samtaler om musik, så anvender vi teorien på en måde, som nok ville kunne beskrives som uortodoks.

Vi mener dog, at de resultater vi har fundet frem til, på trods af denne fremgangsmåde, og de tråde vi mener at kunne trække og har observeret mellem Moores tekst og vores andre teoretiske tekster (især Williams), indikerer at vores anvendelse af teorien stadigvæk kan lede til valide og brugbare resultater. Vi mener som nævnt, at have identificeret flere eksempler i aktørudtalelserne, som passer ind i Moores definitioner for Third Person Authenticity, og vi mener derudover samtidig, at der er betydelige ligheder mellem Third Person Authenticity og de kulturelle elementer der henvises til i Williams' tekst. Derfor mener vi altså, at vi gennem vores analyser og de resultater vi har draget derfra, er i stand til at finde tydelige sammenhænge mellem de to tekster, samt at vi har videreudviklet på Moores tekst, ved at påvise, at denne også kan være brugbar i sammenhæng med analyser af udtalelser eller lyrik, der omtaler musikkultur.

9. Fejlkilder:

Gennem udarbejdelsen af denne opgave, har vi gradvist observeret aspekter, der kan betragtes som fejlkilder, hvilket vi vil redegøre for og vores tankegang hertil.

Det første aspekt vi har observeret, har været ved vores aktører. Her har vi fundet frem til, at fem ud af tolv aktører har et positivt personligt forhold til Kendrick Lamar. Dette er selvfølgelig ikke noget vi har sigtet efter eller gået efter, da vi forsøgte at indsamle så mange udtalelser som muligt, fra så mange perspektiver som muligt. Realiteten var bare her, at vi endte med at finde flere aktører med dette forhold til Lamar og som en potentiel "konsekvens" af dette, udtaler de sig også positivt om Lamar. Her kunne man overveje, om vi havde set lige så mange positive udtalelser om Kendrick Lamar, hvis vi havde fundet aktører

uden noget specifikt forhold til Lamar, eller hvis de i stedet havde et positivt forhold til Drake.

Som sagt, er dette ikke noget vi har sigtet efter, men det er det vi har fundet frem til på YouTube. Her kan det nævnes, at YouTube algoritmen er essentiel for hvad der bliver vist når vi søger på vores søgetermer. Når man søger på sin egen YouTube profil, er resultaterne baseret på dine tidligere sete videoer etcetera. Her har vi, som tidligere nævnt, forsøgt at fjerne aspekter af YouTube algoritmens bias, ved at åbne YouTube i et inkognitovindue, hvilket i bund og grund betyder, at du kan søge på YouTube, uden at algoritmen bruger din personlige videohistorik som base for søgeresultaterne (*Google n.d.*).

Udover dette, valgte vi også at lade være med at undersøge vores aktører specielt udover redegørende ting, før vi påbegyndte vores analyse. Dette gjorde vi, i et forsøg på at ikke farve vores udvalgte aktører og egen prædisposition, hvilket som følge, potentielt kunne farve vores undersøgelse. Igen, var realiteten bare, at YouTube gav os flere resultater med aktører, med positive forhold til Kendrick, end eksempelvis folk der er urelaterede, men stadig er i HipHop-kulturen, eller aktører med positive forhold til Drake.

Et andet punkt hvorpå vi kan observere potentielle fejlkilder, er vores udvalg af aktører. Vi har i opgaven valgt at fokusere på aktører, som er direkte inde i HipHop-kulturen. Her er vores udsnit endt med at bestå af rappere og journalister. Dog er det besværligt at kunne svare på, hvordan Kendrick Lamar bliver autentificeret af HipHop-kulturen, når vi kun har tolv aktørudtalelser. Vi havde i starten af projektet overvejet at kigge på HipHop fans, der udtalte sig om Kendrick Lamar og Drakes fejde, men her så vi hurtigt at der ville opstå en række problemer ved dette. Vi ville skulle sidde og sortere disse “fans” og vurdere dem på, hvorvidt de er reelle HipHop fans eller ej. Dette er fordi, at alle kan udtale sig om HipHop, på eksempelvis sociale medier, men det er tvivlsomt, at alle der udtaler sig, er en del af HipHop-kulturen. Vi valgte derfor at fokusere på aktører, der var verificerbart, direkte inde i kulturen, da vi har en forventning om at de udtaler sig mere kvalificeret, end eksempelvis den gængse HipHop-lytter. Desuden er det også nemmere at undersøge, eksempelvis de bagvedliggende agendaer for disse aktører, da de er langt mere offentlige end privatpersoner. Vi overvejede desuden også at undersøge HipHop magasiner, som eksempelvis *XXL*, men vurderede, at der ikke var nogen reelle udtalelser at undersøge, da magasinerne forholdte sig meget neutrale, og derfor valgte vi også at gå væk fra dette.

10. Opsummering/Konklusion: Hvad har vi fundet frem til?

Formålet med dette kandidatspeciale har, som nævnt, været at undersøge hvordan Kendrick Lamar, inden for en afgrænset tidsperiode, bliver tilskrevet autenticitet af aktører fra HipHop-kulturen. Specifikt har vi arbejdet ud fra den følgende problemformulering:

Hvordan bliver Kendrick Lamar, i sammenhæng med hans fejde med Drake, fra cirka Marts 2024, til cirka Februar 2025, tilskrevet autenticitet af aktører og individer fra HipHop-kulturen, med det formål, at undersøge og få en bedre forståelse for, hvordan HipHop-kulturen tilskriver autenticitet i en moderne kontekst.

For at undersøge dette har vi, på baggrund relevant teori, fundet frem til en række udtalelser af prominente aktører og individer fra HipHop-kulturen, primært i form af andre rappere, samt enkelte journalister.

Resultaterne fra vores analyser, peger på at Lamar bliver kraftigt autentificeret gennem hans kulturelle repræsentation af HipHop-genren, blandt andet gennem hans deltagelse i den historisk kulturelle HipHop praksis, som battle rap er, samt hans reelle forståelse for disse vigtige historiske sammenhænge mellem battle rap og HipHop-kulturens historie. Han bliver altså opfattet som værende et troværdigt individ inden for HipHop-kulturen, som respekterer og udviser forståelse for, og troværdigt og autentisk, repræsenterer den kultur han er en del af og deltager i. Derudover bliver han også af flere af aktørerne, autentificeret gennem sin baggrund og opvækst i Compton. Deres begrundelse for at autentificere ham på baggrund af dette, er delvist grundet at de selv har en personlig relation til Compton eller Los Angeles/Californien, og der er derfor et element af, at de vil være loyale overfor deres egen baggrund og "gruppe", men er derudover også grundet hvad Lamar repræsenterer.

Det faktum at han er vokset op i Compton, som udover at være et signifikant historisk sted inden for Vestkyst baseret HipHop (og HipHop generelt), også indebærer en vis form for opvækst, gør at han ifølge nogle af aktørerne, er bedre i stand til reelt at repræsentere denne form for baggrund, som ifølge dem, er kulturelt signifikant for HipHop-kulturen. De mener der er en historisk og kulturel sammenhæng mellem at være fra "the hood" og HipHop-kulturen, og det faktum at Lamar reelt selv har denne baggrund og forståelse for hvad det indebærer, gør at han troværdigt og autentisk kan udtrykke, rappe om og

repræsentere disse realiteter. Deres argument er ikke, at en kunstner uden denne form for baggrund ikke kan være autentisk, men de giver alligevel udtryk for, at det hæver niveauet af troværdighed, eller i hvert fald giver Lamar en fordel.

De autentificeringer af Kendrick Lamar som vi primært har været i stand til at observere, i sammenhæng med vores analyser og udarbejdelsen af dette kandidatspeciale, peger altså overvejende på, at Lamar bliver autentificeret på baggrund af kulturelle elementer, enten ved at være kulturelt troværdig overfor HipHop-kulturen og dens historie, eller ved at være kulturelt repræsentativ for HipHop-kulturen generelt, samt hans egen personlige baggrund.

Udover resultaterne i direkte sammenhæng med problemformulering, er der derudover gennem vores analyser, også blevet tydeliggjort nogle andre resultater eller mønstre som vi har lagt mærke til. For det første, virker der til at være en diskrepans mellem hvordan autenticitet påtales i selve HipHop-musik, kontra hvordan det påtales i samtaler eller debatter uden omkring musikken og kunstnerne. Efter at have gennemgået lyrikken i alle numre der blev udgivet af Drake og Lamar i fejden, og derefter sammenlignet disse med aktørernes udtalelser, kan vi se en tydelig forskel. Hvor aktørerne, som nævnt, fokuserer på kulturelle elementer, baggrund og konkurrenceelementet eller sportsligheden i battle rap, så påtaler Lamar og Drake elementer som sorthed, kommercielitet, troværdighed og ærlighed. På trods af at det ikke har været formålet at undersøge hvordan autenticitet kommer til udtryk i moderne HipHop-musik, og at det ville kræve en undersøgelse med dette fokus for at kunne drage en reel konklusion, så kan dette potentielt indikere, at der er en forskel mellem hvordan autenticitet “fungerer” og bruges i HipHop-musik, kontra hvordan det fylder i diskussionerne uden omkring selve musikken.

Derudover har vi, når vi forsøger at perspektivere fejden mellem Drake og Lamar til den historiske fejde mellem Tupac og The Notorious B.I.G, også her observeret nogle interessante forskelle. Her peger det på, at Drake og Kendrick Lamar er langt mere direkte og personlige i deres angreb. Deres anklager mod hinanden er meget direkte rettet og betydeligt mere grove, end dem vi har observeret i fejden mellem Tupac og Biggie. I deres fejde var deres angreb på hinanden mere skjulte og noget der lå “mellem linjerne”. Samtidig har vi også observeret en forskel, i hvilke slags autenticitetslementer der fylder i de to tidsperioder. Tupac og Biggie havde, på trods af at vi også har observeret et enkelt eksempel på det i Drake og Lamars fejde, betydeligt mere fokus på Hypermaskulinitetsaspektet. Generelt viser der sig et mønster

af, at der i deres fejde var mere fokus på at tale sig selv op, hvor der i fejden mellem Drake og Lamar, var mere fokus på direkte angreb og underminering af hinandens karakter. Om dette er en generel forskel der ville kunne observeres mellem andre tidligere og nutidige HipHop-fejder, eller om det udelukkende er et mønster der er synligt i vores specifikke perspektivering er uvist. Vores analyse af fejden mellem Tupac og The Notorious B.I.G er også generelt overfladisk, hvorfor vi ikke kan drage nogen generel konklusion. Det peger dog på nogle interessante forskelle, som potentielt kunne være givende, i en eventuelt videre undersøgelse. Vi har desuden også observeret det faktum, at selvom Tupac og Biggies fejde endte, enten direkte eller indirekte, i vold og begge rapperes død, så påtaler flere af vores aktører, at vold ikke hører til i HipHop, og at en fejde ikke længere er HipHop hvis vold bliver involveret. Til dette kan man relatere det faktum, at Kendrick Lamar og Drakes fejde aldrig nåede at ende i vold, hvilket potentielt kan blive set som en autentificering af fejden overordnet set, og at vold ikke er et velset element, i det nutidige HipHop-miljø og kultur.

I forhold til resultater, kan vi afslutningsvis pege på, at vi som nævnt, mener at have observeret en udvikling, i hvordan kommercielitet opfattes og påtales i sammenhæng med HipHop-autenticitet. Hvor vores tre primære teoretiske kilder (Williams, Moore & Klein et al.) alle påtaler sammenhængen mellem Selling Out/kommercielitet og uautenticitet, så indikerer vores resultater derimod, at dette element ikke længere fylder lige så meget som det potentielt har gjort historisk, eller at det i hvert fald ikke længere, er lige så hovedsageligt negativt som de teoretiske tekster påstår det har været. Dette mønster mener vi, som nævnt, matcher eller minder om de resultater og påstande Klein et al. fremsætter i deres tekst (*Klein et al., 2016*). Vi mener altså derfor, at disse resultater potentielt kan understøtte konklusionerne draget i teksten af Klein et al, og vi mener derfor også, at denne observation potentielt kan være en del af en videreudvikling, viderefortolkning, eller modernisering, af de teoretiske tankegange omkring HipHop-autenticitet.

Udover vores resultater, og andre mønstre vi har observeret, har vi også fundet frem til nogle interessante diskussionspunkter, som enten kan have haft en effekt på vores resultater, eller potentielt være interessante at dykke dybere ned i, i en eventuel videre undersøgelse. Vi diskuterer blandt andet kort Drakes kunstneriske identitet, hvordan han opfattes, og hvilken effekt dette potentielt kan have på hvilke krav der stilles til ham, i sammenhæng med en vurdering af hans autenticitet. Derudover, diskuterer vi som nævnt, hvordan kommercielitet påtales i sammenhæng med fejden, og hvilke ting der potentielt kan ligge til grund for en

udvikling af dette. Vi diskuterer derudover også hvilke bagvedliggende agendaer der potentielt kan ligge bag aktørernes udtalelser, hvilke ting der måske kan være med til at forme deres holdninger, eller have noget at sige, i forhold til hvad de udtaler og hvorfor de udtaler sig som de gør, samt hvilken effekt dette potentielt kan have haft på vores resultater. Her var det hovedsageligt monetære incitamenter hos HipHop-journalisterne vi diskuterede, samt hvordan aktører med positive personlige forhold med Kendrick Lamar, kunne ende med at autentificere Lamar, for at opløfte deres egen kultur i Vestkysten. Dette er dog, ligesom nogle af vores andre diskussioner, langt mere spekulativt end konkluderende.

Det bør dog som nævnt påtales, at vores undersøgelse udelukkende tager udgangspunkt i et meget begrænset udsnit af HipHop-kulturen, og at det derfor er begrænset hvor meget vi reelt kan konkludere på baggrund af vores resultater, da det vil kræve en betydeligt større videre undersøgelse, før man kan drage sig en overordnet endegyldig generel konklusion omkring emnet. Dog er det værd at nævne, at vi har brugt alle relevante udtalelser vi kunne finde med vores fremgangsmåde, så her er spørgsmålet, hvor mange andre udtalelser fra aktører i HipHop-kulturen der reelt er at finde offentligt tilgængeligt på YouTube.

Litteraturliste:

- Abiade, Y. (2024, Maj 15). *Who won the Kendrick Lamar v Drake beef?* BBC. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-68993564>
- Adams, C. (2024, May 9). *Drake's cultural identity is on trial again.* NBC News. Retrieved Oktober 8, 2025, from <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/drakes-cultural-identity-kendrick-lamar-accusation-rcna150859>
- Ahlgrim, C. (2018, Oktober 18). *Drake thought Kanye West told people about his secret child but he was wrong — here's everything you need to know about the drama.* Business Insider. Retrieved Oktober 6, 2025, from <https://www.businessinsider.com/noah-40-shebib-told-pusha-t-about-drake-son-not-kanye-west-2018-10>
- The Art Of Dialogue. (2024, Maj 6). *“Kendrick Lamar Won The Rap Battle Against Drake,” MC Eiht Says Drake Music Is Simple.* YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=nDolBUCIxSI>
- Bassil, R. (2013, April 17). *The Narrative Guide To Kendrick Lamar's 'good kid, m.A.A.d city'.* VICE. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.vice.com/en/article/the-narrative-guide-to-kendrick-lamars-good-kid-mad-city/>
- The Big Podcast with Shaq. (2024, June 17). *Ice Cube Didn't Hold Back His Thoughts On The Drake & Kendrick Beef.* YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from https://www.youtube.com/watch?v=iBUw1MfR_78
- Billboard. (2015, August 13). *Kendrick Lamar sits down with N.W.A (FULL EXCLUSIVE INTERVIEW) | Billboard Cover.* YouTube. Retrieved September 23, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=nJyss8iTWVw>

- Billboard. (2021, August 11). *Billboard Explains How Hip Hop/R&B Became the Top Genre in the US*. YouTube. Retrieved October 14, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=4BoOSj-O9nY>
- Billboard. (2021, November 8). *Billboard Explains: How R&B/Hip-Hop Became the Biggest Genre in the U.S.* Billboard. Retrieved Oktober 14, 2025, from <https://www.billboard.com/music/music-news/billboard-explains-rb-hip-hop-biggest-genre-9613422>
- Billboard. (2024, Maj 24). *NLE Choppa Breaks Down Kendrick Lamar Versus Drake Beef | Billboard News*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2vC0rGrBeDk>
- Biography.com. (2019, October 24). *Snoop Dogg: Biography, West Coast Rapper, Actor*. biography com biography.com. Retrieved September 16, 2025, from <https://www.biography.com/musicians/snoop-dogg>
- Bootleg Kev. (2024, June 18). *LL Cool J Says Kendrick WON Battle with Drake*. YouTube. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=z0W7i7RXQOw>
- Bootleg Kev. (2024, August 7). *Denzel Curry IN-DEPTH Review of Drake vs Kendrick Lamar Battle*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=P7V1X6q98ZI>
- Brasch, B. (2023, August 7). *How André 3000's 'the South got something to say' speech changed hip-hop*. The Washington Post. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.washingtonpost.com/history/2023/08/07/hip-hop-andre-3000-southern-rap/>
- Bristout, R. (2018, Januar 5). *Exploring J. Cole's 'KOD' and its (very) possible reverse theory*. Revolt. Retrieved September 25, 2025, from

<https://www.revolt.tv/article/2018-05-01/96533/exploring-j-coles-kod-and-its-very-possible-reverse-theory>

Bu, M. (2017, June 16). *On Kendrick Lamar's Section.80. "See a lot of y'all don't understand..." | by Matthew Bu*. Medium. Retrieved September 26, 2025, from <https://medium.com/@mattbu96/on-kendrick-lamars-section-80-819b7c29061>

Callahan, M. (2018, February 20). *The Story Behind "Black Panther: The Album"*. WXJM. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.wxjm.org/story-behind-black-panther-album/>

Cam Newton. (2024, October 4). *Marriage in the Porn Industry, Culture Vultures & Interviews going SOUTH | Funky Friday*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=dWKbUaGGuLc&t=235s>

Caramanica, J. (2022, May 16). *Kendrick Lamar Is a Mortal Icon on 'Mr. Morale & the Big Steppers'*. The New York Times. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.nytimes.com/2022/05/16/arts/music/kendrick-lamar-mr-morale-and-the-big-steppers-review.html>

Caruso, C., & Biography.Com Editors. (2025, February 10). *Kendrick Lamar*. Biography. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.biography.com/musicians/kendrick-lamar#who-is-kendrick-lamar>

Caulfield, K. (2018, April 6). *Kendrick Lamar Scores Third Million-Selling Album in U.S. With 'DAMN.'* Billboard. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.billboard.com/pro/kendrick-lamar-damn-sells-million-copies/>

Chanel West Coast. (2024, Maj 14). *Tyla Yaweh on the Rockstar Life, Fatherhood, and Drake vs Kendrick Lamar Beef | The Laugh #8*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=Hr2KpRmBe3c>

- Chicago Knight. (2024, June 20). *The Pop Out: Ken & Friends (Full Performance)*. YouTube. Retrieved September 29, 2025, from https://www.youtube.com/watch?v=qgqwK0VW1_g
- Chinapen, M. (2021, January 21). *To Pimp a Butterfly by Kendrick Lamar | A Retrospective Look (Originally Published in 2018)*. Medium. Retrieved September 26, 2025, from <https://medium.com/modern-music-analysis/to-pimp-a-butterfly-by-kendrick-lamar-a-retrospective-look-originally-published-in-2018-297793c31ebc>
- Complex. (2017, May 2). *Lil Yachty Battles With Joe Budden and DJ Akademiks | Everyday Struggle*. YouTube. Retrieved September 17, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=hmjlA4LSaN4>
- Cooper, C. J. (n.d.). *Dancehall music | Reggae, Jamaica, Culture*. Britannica. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.britannica.com/art/dancehall-music>
- Cooper, C. L. (2025, September 8). *LL Cool J | Biography, Songs, Movies, & Facts*. Britannica. Retrieved September 11, 2025, from <https://www.britannica.com/biography/LL-Cool-J>
- Cowen, T. W. (2024, April 8). *A History of Rappers Apologizing to Kendrick Lamar*. Complex. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.complex.com/music/a/tracewilliamcowen/kendrick-lamar-apology-history-rappers>
- djvlad. (2024, August 20). *Elliott Wilson: Kendrick vs Drake is Greatest Battle Ever, Drake Tried to Lil Bro Kendrick (Part 14)*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=0Ptv1VvtH4c>
- Drake, & 21 Savage. (2022). *Her Loss*. Spotify. Retrieved Oktober 11, 2025, from https://open.spotify.com/album/5MS3MvWHJ3IOZPLiMxzOU6?si=dPvITZk3Q_STxoEQ9SUtYQ

- Drake, & Future. (2015). *What A Time To Be Alive*. Spotify. Retrieved Oktober 11, 2025, from
<https://open.spotify.com/album/1ozpmkWcCHwsQ4QTnxOOdT?si=I7LryI29RbCYbU-M1oeOOw>
- Drake, Wizkid, & Kyla. (2016, Maj 6). *One Dance*. Spotify. Retrieved Oktober 11, 2025, from
<https://open.spotify.com/track/1zi7xx7UVEFkmKfv06H8x0?si=97cb6a20a47847da>
- Duggan, W. (2025, Oktober 14). *The 10 Biggest Tech Companies in the World | Investing | U.S. News*. US News Money. Retrieved October 15, 2025, from
<https://money.usnews.com/investing/articles/most-valuable-tech-companies-in-the-world>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, August 7). *Outkast | Members, Songs, Hey Ya!, Albums, & Facts*. Britannica. Retrieved September 25, 2025, from
<https://www.britannica.com/topic/OutKast>
- Eleven 8. (2017, September 11). *Marilyn Manson talks about the first time he met Lil Uzi Vert*. Revolt TV. Retrieved September 25, 2025, from
<https://www.revolt.tv/article/2017-09-11/32085/marilyn-manson-talks-about-the-first-time-he-met-lil-uzi-vert>
- Entertainment Tonight. (2024, Juli 3). *Drake and Kendrick Lamar's Rap BEEF: Hip Hop Stars Weigh In*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from
<https://www.youtube.com/watch?v=xR6gpQifpuk>
- Famous Birthdays. (n.d.). *Elliott Wilson*. Famous Birthdays. Retrieved September 18, 2025, from <https://www.famousbirthdays.com/people/elliott-wilson.html>
- Famous Birthdays. (n.d.). *Paul Rosenberg*. Famous Birthdays. Retrieved September 18, 2025, from <https://www.famousbirthdays.com/people/paul-rosenberg.html>

- The Famous People & Sharma, V. (2025, April 3). *Adam Grandmaison (Adam22) – Bio, Facts, Family Life of Entrepreneur & Social Media Personality*. The Famous People. Retrieved September 11, 2025, from <https://www.thefamouspeople.com/profiles/adam-grandmaison-41652.php>
- Fofana, O. (2023, July 17). *Dr. Dre says he can't take credit for Kendrick Lamar's success despite signing him*. Revolt TV. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.revolt.tv/article/2023-07-17/316030/dr-dre-says-he-cant-take-credit-for-kendrick-lamar-success>
- Genius. (n.d.). *Drake – Daylight Lyrics*. Genius. Retrieved October 8, 2025, from <https://genius.com/Drake-daylight-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Drake – Family Matters Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Drake-family-matters-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Drake – First Person Shooter Lyrics*. Genius. Retrieved September 29, 2025, from <https://genius.com/Drake-first-person-shooter-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Drake - Push Ups*. Genius. Retrieved Oktober 3, 2025, from <https://genius.com/Drake-push-ups-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Drake – Taylor Made Freestyle Lyrics*. Genius. Retrieved October 3, 2025, from <https://genius.com/Drake-taylor-made-freestyle-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Drake – THE HEART PART 6 Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Drake-the-heart-part-6-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Future, Metro Boomin & Kendrick Lamar – Like That*. Genius. Retrieved October 3, 2025, from <https://genius.com/Future-metro-boomin-and-kendrick-lamar-like-that-lyrics>
- Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – 6:16 in LA Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-6-16-in-la-lyrics>

Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – euphoria Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-euphoria-lyrics>

Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – man at the garden Lyrics*. Genius. Retrieved September 29, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-man-at-the-garden-lyrics>

Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – meet the grahams Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-meet-the-grahams-lyrics>

Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – Not Like Us Lyrics*. Genius. Retrieved October 6, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-not-like-us-lyrics>

Genius. (n.d.). *Kendrick Lamar – Not Like Us (Superbowl LIX Halftime Remix)*. Genius. Retrieved October 15, 2025, from <https://genius.com/Kendrick-lamar-not-like-us-superbowl-lix-halftime-remix-lyrics>

Genius. (n.d.). *The Notorious B.I.G. – Long Kiss Goodnight Lyrics*. Genius. Retrieved October 13, 2025, from <https://genius.com/The-notorious-big-long-kiss-goodnight-lyrics>

Genius. (n.d.). *2Pac – Bomb First (My Second Reply) Lyrics*. Genius. Retrieved October 13, 2025, from <https://genius.com/2pac-bomb-first-my-second-reply-lyrics>

Genius. (n.d.). *2Pac – Hit 'Em Up Lyrics*. Genius. Retrieved October 13, 2025, from <https://genius.com/2pac-hit-em-up-lyrics>

Google. (n.d.). *Browse YouTube while incognito on mobile devices - YouTube Help*. Google Help. Retrieved October 1, 2025, from <https://support.google.com/youtube/answer/9040743?hl=en>

Grainger, L. (2023, May 2). *Nancy Mulligan: The true story behind Ed Sheeran's hit Irish folk song*. Irish Star. Retrieved October 15, 2025, from <https://www.irishstar.com/culture/music-nightlife/nancy-mulligan-true-story-behind-29870306>

Grammy Awards. (n.d.). *Kendrick Lamar | Artist*. GRAMMY.com. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.grammy.com/artists/kendrick-lamar/17949>

Haylock, Z. (2021, December 21). *How Did Juice WRLD Die? Cause of Juice WRLD's Death*. Vulture. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.vulture.com/2021/12/how-did-juice-wlrd-die-cause-of-juice-wrlds-death.html>

Hellerbach, M. (2020, August 25). *Gotta Be Honest: An Interview with Tyla Yaweh*. Notion Magazine. Retrieved September 30, 2025, from <https://notion.online/gotta-be-honest-an-interview-with-tyla-yaweh/>

Hip Hop Golden Age. (n.d.). *MC Eiht*. Hip Hop Golden Age. Retrieved September 16, 2025, from <https://hiphopgoldenage.com/artists/mc-eiht/>

hip-hop-music.fandom. (n.d.). *Denzel Curry | Hip Hop Wiki | Fandom*. Hip Hop Wiki. Retrieved September 16, 2025, from https://hip-hop-music.fandom.com/wiki/Denzel_Curry

hip-hop-music.fandom. (n.d.). *East Coast-West Coast hip hop rivalry | Hip Hop Wiki | Fandom*. Hip Hop Wiki. Retrieved September 25, 2025, from https://hip-hop-music.fandom.com/wiki/East_Coast-West_Coast_hip_hop_rivalry

hip-hop-music.fandom. (n.d.). *Mustard*. Hip Hop Wiki. Retrieved September 25, 2025, from <https://rapandhiphop.fandom.com/wiki/Mustard>

Hip Hop Scriptures. (n.d.). *E40 Biography — Hip Hop Scriptures*. Hip Hop Scriptures. Retrieved September 11, 2025, from <https://www.hiphopscriptures.com/e40>

The Hollywood Reporter. (2024, Juli 1). *Ty Dolla \$ign Shares His Reaction to Kendrick Lamar's Song "Not Like Us" at the 2024 BET Awards*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=p3lpzRunxGE>

- Icon Collective. (n.d.). *Hip-Hop: A Culture of Vision and Voice*. Icon Collective. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/hip-hop/hip-hop-a-culture-of-vision-and-voice/>
- Industry Insight. (2023, April 25). *Do Musicians Make Most Of Their Money From Touring? Inside The Industry*. Retrieved Oktober 15, 2025, from <https://insidetheindustrycom.wordpress.com/2023/04/25/do-musicians-make-most-money-from-touring/>
- Joe Budden TV. (2024, May 11). *Joe Explains Drake's Mistakes Throughout The Beef with Kendrick*. YouTube. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=jlBJqNhKoig>
- Kaufman, G. (2025, Maj 7). *Lil Wayne Kicks Off 'New Era' of Young Money Reveal of Fresh Faces*. Billboard. Retrieved Oktober 15, 2025, from <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/lil-wayne-new-era-young-money-reveal-artists-roster-1235964644/>
- Kautz, J. (2025, September 15). *Ice Cube | Biography, Albums, Songs, & Movies*. Britannica. Retrieved September 16, 2025, from <https://www.britannica.com/biography/Ice-Cube>
- Klein, B., Meier, L. M., & Powers, D. (2016). *Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age*. Popular Music and Society.
- Lake, T. (2025, Oktober 3). *SZA | Biography, Music, Songs, & Facts*. Britannica. Retrieved Oktober 15, 2025, from <https://www.britannica.com/biography/SZA>
- Lamarre, C. (2025, Juli 7). *Drake, Kendrick Lamar Beef Explained: A Timeline*. Billboard. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.billboard.com/lists/drake-kendrick-lamar-beef-timeline/nov-2011-kendrick-lamar-featured-on-drakes-take-care-album/>

- Limbong, A. (2019, August 26). *Both Party And Protest, 'Alright' Is The Sound Of Black Life's Duality*. NPR. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.npr.org/2019/08/26/753511135/kendrick-lamar-alright-american-anthem-party-protest>
- Lost.fm. (n.d.). *Hot Boy\$*. Lost.fm. Retrieved Oktober 15, 2025, from [https://www.last.fm/music/Hot+Boy\\$/+wiki](https://www.last.fm/music/Hot+Boy$/+wiki)
- Louis, S. (2024, November 23). *Kendrick Lamar's 'GNX': Here Are All the LA Rappers Featu...* Complex. Retrieved Oktober 15, 2025, from <https://www.complex.com/music/a/steven-louis/kendrick-lamar-gnx-features-rappers>
- Mamo, H. (2025, February 11). *Kendrick Lamar's 2025 Super Bowl Halftime Show Is Now the Most-Watched of All Time*. Billboard. Retrieved October 15, 2025, from <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/kendrick-lamar-2025-super-bowl-halftime-show-most-watched-all-time-1235899552>
- Mao, T. (2008, Marts 7). *Elliott Wilson, editor-in-chief, XXL magazine*. Gothamist. <https://gothamist.com/arts-entertainment/elliott-wilson-editor-in-chief-xxl-magazine>
- Markowitz, D. (2025, Februar 3). *Kendrick Lamar Sweeps The 2025 GRAMMYs With Song Of The Year Win*. GRAMMY.com. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.grammy.com/news/kendrick-lamar-not-like-us-wins-song-of-the-year-2025-grammys>
- McCain, R. (2025, Juni 9). *10 Rappers Who Have The Most GRAMMYs: Kendrick Lamar, Jay-Z, Eminem & More*. GRAMMY.com. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.grammy.com/news/rappers-who-have-the-most-grammy-wins>
- McKinney, J. (2019, October 2). *Everything You Need to Know About NLE Choppa*. Complex. Retrieved September 17, 2025, from

<https://www.complex.com/music/a/j-mckinney/nle-choppa-everything-you-need-to-know>

McLeod, N. S. (2021, September 6). *Baby Keem is Kendrick Lamar's Cousin and I'm Lowkey Here for the Nepotism*. Medium. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://medium.com/oh-write/baby-keem-is-kendrick-lamars-cousin-and-i-m-lowkey-here-for-the-nepotism-959325fbf4d5>

Merriam Webster. (n.d.). *WHITE SAVIOR Definition & Meaning*. Merriam-Webster. Retrieved October 15, 2025, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/white%20savior>

Merriam-Webster. (2025, August 16). *DEEP STATE Definition & Meaning*. Merriam-Webster. Retrieved September 22, 2025, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/deep%20state>

Moore, A. (2002). *Authenticity as authentication* (2nd ed., Vol. 21). Cambridge University Press.

NFL. (2025, February 10). *Kendrick Lamar's Apple Music Super Bowl Halftime Show*. YouTube. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=KDorKy-13ak>

Osmond, P. (2024, Marts 14). *For the Culture: Hip-hop has no more superstars*. The Tufts Daily. <https://www.tuftsdaily.com/article/2024/03/for-the-culture-hip-hop-has-no-more-superstars>

Petridis, A. (2018, December 20). *Death, drugs and destruction: the troubled year of SoundCloud rap*. The Guardian. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.theguardian.com/music/2018/dec/20/death-drugs-and-destruction-the-troubled-year-of-soundcloud-rap>

PopFiltr. (2024, February 18). *Ty Dolla \$ign* | *Artist Profile, Biography, Music & News*.

PopFiltr. Retrieved September 16, 2025, from

<https://www.popfiltr.com/artist-profile/ty-dolla-sign>

Power, S. (2024, June 1). *Hip-Hop is Declining in Popularity*. Newsweek. Retrieved

September 22, 2025, from

<https://www.newsweek.com/hip-hop-decline-music-billboard-1896490>

Price, J. (2024, May 13). *What Is Baka Not Nice's 'Weird Case' Kendrick Lamar Refer...*

Complex. Retrieved October 10, 2025, from

<https://www.complex.com/music/a/backwoodsaltar/what-is-baka-not-nice-weird-case-kendrick-lamar-drake-diss>

rapandhiphop.fandom.com. (n.d.). *Joe Budden*. rapandhiphop.fandom.com.

https://rapandhiphop.fandom.com/wiki/Joe_Budden

Remember Me, Toronto. (2019, Marts 17). *Remember Me, Toronto*. YouTube. Retrieved

Oktober 6, 2025, from https://www.youtube.com/watch?v=B0YbkW4Kq_Q

Rindner, G. (2021, December 16). *Comfort in the Discomforting: The History of SoundCloud*

Rap, the Face-Tatted, Hair-Dyed Vision That Showed Hip-hop's Future. The Ringer.

Retrieved September 25, 2025, from

<https://www.theringer.com/2021/12/16/music/juice-wrld-soundcloud-rap-history-retrospective>

Rolling Stone. (2023, December 31). *The 500 Greatest Albums of All Time*. The 500 Greatest

Albums of All Time. Retrieved September 26, 2025, from

<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063/radiohead-kid-a-4-1063213/>

Rose, J. (2024, April 17). *Don't Call It a Comeback: Rap is Rebounding in 2024*. Complex.

<https://www.complex.com/music/a/j-rose/rap-music-decline-popular-again-2024>

- Sanfiorenzo, D., Iandoli, K., Ma, D., Skelton, E., Lewis, M. M., Shipley, A., Rose, J., & Berry, P. A. (2024, Oktober 22). *Ranking the 20 Best Years in Rap History*. Complex. Retrieved Oktober 15, 2025, from <https://www.complex.com/music/a/dimassanfiorenzo/the-best-years-in-rap-history>
- Sanfiorenzo, D., Rose, J., & Skelton, E. (2024, Juni 21). *12 Takeaways From Kendrick Lamar's Iconic 'Pop Out' Show*. Complex. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.complex.com/music/a/dimassanfiorenzo/kendrick-lamar-pop-out-show-takeaways>
- Savage, M. (2024, April 8). *J Cole apologises for Kendrick Lamar diss track*. BBC. Retrieved September 29, 2025, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-68759433>
- Serato. (n.d.). *The History of the 808 | Serato*. The Drop | Serato. Retrieved October 14, 2025, from <https://the-drop.serato.com/culture/the-history-of-the-808/>
- Set In The West. (2025, Februar 11). *Snoop Dogg's LIVE Reaction to Kendrick Lamar's SuperBowl Halftime Show LIX 2025*. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=Pgva3wAERmw>
- Sgherri, G. (2024, August 5). *History of Drake's Ghostwriter Accusations From 2015 to Now*. RapTV. Retrieved Oktober 8, 2025, from <https://raptv.com/article/a-history-of-drakes-ghostwriter-accusations/>
- Smyth, T. (2025, Februar 14). *A Complete Track-by-Track Timeline of Drake and Kendrick Lamar's Feud*. Vulture. Retrieved Oktober 3, 2025, from <https://www.vulture.com/article/drake-kendrick-lamar-feud-explained.html>
- Snapes, L. (2019, January 7). *Drake kisses 17-year-old fan on stage in unearthed video clip*. The Guardian. Retrieved Oktober 6, 2025, from

<https://www.theguardian.com/music/2019/jan/07/drake-kisses-fan-17-ogden-theater-denver-colorado-2010>

Taylor, A. (2019, February 15). *Outkast winning Best New Rap Group at the Source Awards 1995 03*. YouTube. Retrieved October 15, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=jyxaYc9F48Y>

Tesema, F. (2020, February 5). *Lil Wayne x Pusha-T Beef History Explained*. Highsnobiety. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.highsnobiety.com/p/lil-wayne-pusha-t-beef-explained/>

Ugwu, R. (2014, Februar 14). *DJ Mustard: How the Producer's 'Ratchet' Revolution Became the Sound of 2014*. Billboard. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/dj-mustard-how-the-producers-ratchet-revolution-became-the-sound-5908369/>

Universal Production Music. (2024, August 16). *History of Trap Music*. Universal Production Music. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.universalproductionmusic.com/en-us/news/history-of-trap-music>

Viral MVP. (2021, November 7). *Hit-Boy Confirms Kanye West Tried to Blackball Him after Leaving G.O.O.D. Music*. On Smash. Retrieved Oktober 11, 2025, from <http://onsmash.com/music/hit-boy-confirms-kanye-west-blackballed-leaving-good-music/>

West, C. (2017, April 5). *Drake is a Pop Star, Stop Comparing Him to Other Rappers*. Medium. Retrieved Oktober 7, 2025, from <https://medium.com/@chuckwestworld/drake-is-a-pop-star-stop-comparing-him-to-ot-her-rappers-2966407bf8bd>

Williams, J. D. (2007). *"Tha Realness": In Search of Hip-Hop Authenticity*. University of Pennsylvania.

The WRI Channel. (2024, Oktober 9). *Kendrick Lamar vs. Drake: Rappers and Celebrities*

Pick A Side. YouTube. Retrieved Oktober 13, 2025, from

<https://www.youtube.com/watch?v=GkbCTDouRAo>

Wright, J. (2022, November 11). *How Trap Music Went From a Genre to a Fully Embraced*

Culture. snobhop. Retrieved September 25, 2025, from

<https://snobhop.substack.com/p/how-trap-music-went-from-a-genre>

Yamasaki, A. (2025, Januar 13). *East Coast and West Coast Feud: Rivalry of the Decade*.

Artist Push. Retrieved September 25, 2025, from

[https://artistpush.me/blogs/news/east-coast-and-west-coast?srsltid=AfmBOopLeuKTf](https://artistpush.me/blogs/news/east-coast-and-west-coast?srsltid=AfmBOopLeuKTfOfdw5i-u4ygPUcjoaNgnOQ_l52HpActFs7nrP0iWTKx)

[Ofdw5i-u4ygPUcjoaNgnOQ_l52HpActFs7nrP0iWTKx](https://artistpush.me/blogs/news/east-coast-and-west-coast?srsltid=AfmBOopLeuKTfOfdw5i-u4ygPUcjoaNgnOQ_l52HpActFs7nrP0iWTKx)