

# Forord

Denne bog fortæller om 1960'ernes danske – det vil sige: primært københavnske – folkemusikscene, som udgør et vitalt og vigtigt, men i et historisk perspektiv relativt upåagtet område af nyere dansk kultur- og musikhistorie. Bogens ærinde er at vise scenens uomgængelighed og pege på, at folkemusikscenen i langt højere grad, end det hidtil har været tilfældet, bør medtænkes i den historieskrivning, som angår såvel 1960'ernes generelle musikkultur som den akustisk orienterede musikkultur. Scenen er uomgængelig, fordi den udspillede sig i helt usædvanlig nær tilknytning til især en københavnsk gade- og hverdagskultur, hvor unge udstyret med en guitar tog musikken med sig, hvor end de gik eller stod – ikke sjældent på Strøget, hvor 'larmen' fra deres sange symbolsk set var mere øredøvende end samtidens iltre pigtråds- og ekstatiske jazzmusik. Scenen er også uomgængelig, fordi den usædvanlig bramfrit, uformelt og med en betydelig mængde kådhed formåede at sætte tidens verserende debattemner på vers ved at tale for en friere seksualmoral, ved at kritisere de gældende samfundsnormer og ved at vise især de unge, at en ny tid – hippietiden – lå lige om hjørnet og ventede på enhver, der turde tro på det. Scenen er desuden uomgængelig, fordi den ifølge en af denne bogs forhåndsteorier (se kapitel 1) på original vis formåede at anvise *en tredje vej* mellem på den ene side den popkulturelle orientering og på den anden side den besindelse på traditionel kulturarv, som splittede dele af befolkningen – og generationerne – i 1960'erne. Endelig er scenen uomgængelig,

fordi den formåede at fremvise en række helt nye måder at skabe populærmusik på, fordi den frembragte nogle af årtiets mest karismatiske musikstjerner, fordi den havde en efter danske forhold helt usædvanlig markant international orientering, og fordi den var en smeltedigel for flere nye navne, hvis karrierer skulle strække sig mange år frem.

Bogen er skrevet ud fra en dyb fascination af og interesse for den københavnske *folk-* eller folkemusikscene fra dens opståen sidst i 1950'erne frem til dens storhedstid midt i 1960'erne. Scenen satte afgørende aftryk i musikkulturen, i samfundet og i sindene, blandt andet fordi den indoptog en række af de mentalitetshistoriske forhold, som generelt skulle kendetegne 1960'erne: det samfundsendagerende, det modkulturelle, det selvinvolverende. Det var ved hjælp af disse remedier, at scenen for en tid skulle blive dagsordensættende både musikalsk og samfundsmæssigt og desuden være katalysator for en ny, gryende ungdomsbevidsthed, der pegede direkte frem mod hippieepokens indsigter på godt og ondt.

Den københavnske folkemusikscene formåede både at ramme tidsånden og medvirke til at definere den. Den kaldte på nærvær og længtes efter enkelhed, hvor alt det gamle så ud til at være slidt op, samtidig med at alt det nye endnu var uprøvet. I den forstand fandt scenen sin plads i en periode af dansk mentalitetshistorie, der på den ene side var fyldt med begrundede forhåbninger om, at verden ville komme til en stor, gensidig forståelse i form af forsoning, forening og forklaring, og som på den anden side i uhyggelig høj grad var præget af had, af krig og vold, af mistro og foragt. Det smukkeste og det hæsligste var sat over for hinanden i en pas de deux, som skabte fascinerende, men også skræmmende forudsætninger for frembringelse af årtiets megen fantastiske musik.

Samtidig skulle den københavnske folkemusikscene blive et produkt af massemediernes øgede interesse i ungdomssegmentet. Og dens udbredelse – og succes – var gennem hele epoken knyttet til mediernes rolle, der skiftevis stillede sig på scenens side eller gik op imod den, afhængigt af mediedagsordenernes løbende udformninger. Både væmmelse, forargelse, fascination og optimisme blev her luftet i forhold til opkomsten af en ny dansk ungdomskultur, der tegnede konturerne af et alternativt verdensbillede, gav pokker i normer og samfundsmoral – og frembragte en musik, som skulle gøre indtryk på de fleste, der lyttede med.

Beretningen om den københavnske folkemusikscene fra dens formative år til dens konsolidering og gennembrud kan næsten minde om 'En dansk roman', sådan som titlen på en af Cæsars sange dengang lød.<sup>1</sup> For scenen havde dramatiske udviklinger, overraskende plots samt et broget persongalleri med gennemgående hovedpersoner foruden et mylder af bipersoner. Beretningen byder på flere skæbnefortællinger, og den rummer også glimmerstøv i kraft af et par senere hen markante amerikanske og engelske navne, som i kortere perioder var del af scenen. Men beretningen om scenen angår også udbredelsen af en ny slags populærmusik, som satte den nære performance såvel som hverdagsproget i centrum. Og så opfyldte scenen i øvrigt det klassiske dramas fordring om tidens, stedets og handlingens enhed ved at udspille sig i en afgrænset periode på et afgrænset sted inden for en afgrænset genre.

Og musikken selv? I indspillet form er den ikke langt væk i dag. En overraskende stor del af scenens udgivelser kan tilgås på streamingtjenesterne; mange af de oprindelige udgivelser (eller senere genoptryk heraf) kan anskaffes antikvarisk, fx via sitet Discogs; og en række af især scenens kendteste sange står i diverse sangbøger. Alligevel kan 1960'ernes næsten rent aku-

stiske, troubadurdrevne *folk*-kultur virke som noget, der hører til i en fjern fortid, ikke blot på grund af dens instrumentation, men også på grund af dens overvejende 'visepregede' tonesprog og tekstuniverser. Og den visetradition, som skulle videreføre *folk*-kulturens tilgange gennem 1970'erne og til dels 1980'erne, kan tiden ligeledes se ud til at være rendt fra. Dette sagt, selvom netop 1970'ernes selvstændige videreførelser af den københavnske folkemusikscene frembragte tre centrale albums i dansk musikhistorie: Sebastians *Den store flugt*, Kim Larsens *Værsgo* og Trilles *Hej søster*.

Ikke desto mindre synes mange af elementerne fra dengang at være blevet genaktualiseret her et stykke ind i det 21. århundrede. Denne bog udkommer på et tidspunkt, hvor folke-musikscenens teksttematikker – social bevidsthed, magtkritik, antimaterialisme, modstanden mod krig – er blevet særdeles aktuelle emner, ikke mindst i kombination med klima- og miljøudfordringerne, techgiganternes dominans og den geopolitiske situation i Europa. Men det er også en tid, hvor næsten al nylavet vestlig musik bliver programmeret snarere end spillet, skabt som den er med computerbaserede Digital Audio Workstations (DAWs) som primært studieredskab.<sup>2</sup> Og det er en tid, hvor populærmusikkulturen ser ud til at stå over for et paradigmeskift, ikke kun fordi K-pop er begyndt at tage stadig større markedsandele på delvis bekostning af vestlig frembragt musik, men også fordi musik skabt i regi af artificial intelligence (AI) er en gamechanger på hitlisterne: Sange 'skrevet' af algoritmer kommer ganske givet til at blive en magtfaktor i de kommende årtiers musikkultur, og deres eksistens kommer på godt og ondt til at omstyrte de gængse forståelser af, hvad musik overhovedet er.

I forhold til denne nutid og nære fremtid kan akustisk *folk* fra de gode, gamle 1960'ere forekomme at være en museums-

genstand, en idyllisk gestus fra før verden gik af lave, og helt afgjort fra før den blev digitalt orienteret. Ikke desto mindre er dens værdier af universel karakter: Troubaduren har altid haft en fremskudt placering, om end denne ofte har haft andre fremtoninger. Så det kan sagtens tænkes, at akustisk orienteret musik før eller siden vil blive af relevans for en bred offentlighed igen – måske i form af en ny antimoderne modstrømning i lighed med den, der i sin tid gjorde *folk* til en central musikalsk udtryksform. Måske endda på en måde, som afviser internetbaseret musik som sådan, og som insisterer på det akustiske som udtryk for en ny eller genvunden autenticitetsforestilling. Det kan blive om kort eller lang tid. Men hvis det sker, er det ikke utænkeligt, at 1960'ernes *folk*-kultur igen kan gå hen og blive en overordnet reference – herhjemme såvel som i den øvrige vestlige verden. Alene derfor er emnet for denne bog værd at beskæftige sig med for nutidens læsere, formidlere, udøvere og ikke mindst lyttere.

\* \* \*

Ikke længe før bogens færdiggørelse fik to næsten simultane begivenheder mig til at indse, hvordan den fortid, som bogen handler om, taler ind i den samtid, den er skabt i: Den 18. juli 2022 gik Povl Dissing bort i en alder af 84 år – en pionér inden for den danske *folk revival*, hvis syngestil, repertoire og fremtoning skabte noget afgørende nyt i dansk musik, som aldrig siden er blevet eftergjort. Og et par dage senere stiftede jeg, med tankerne kredsende om Dissing, bekendtskab med den amerikanske *folk*-sanger Judy Collins' få måneder gamle album *Spellbound*. Med sine afklarede, stemningsmættede og meningsfyldte sange gav det mig en uventet opmuntring – ikke mindst det på flere måder 'spellbound' titelnummer, der også

udgjorde åbningsnummeret. Collins, der havde været en central skikkelse i den amerikanske *post-war folk revival*, udgav albummet i en alder af næsten 83 år – og det udkom ikke færre end 61 år efter udsendelsen af hendes debutalbum *A Maid of Constant Sorrow* (1961), sendt på gaden året efter Joan Baez' og året før Bob Dylans respektive debutalbums. Ganske vist er *Spellbound* – et album, hvor sangene for første gang i Collins' karriere alle er skrevet af hende selv – afgjort mere pop end *folk*. Men ikke desto mindre viser det tilbage til 1960'ernes tidlige *folk*-scene, dels fordi hun dedikerede albummet til sine to ikoniske forbilleder Pete Seeger og Woody Guthrie, dels fordi der undervejs blev skabt et usentimentalt tilbageblik på den amerikanske *folk*-scene, som den tog sig ud i 1960'ernes første år i New York-bydelen Greenwich Village, og dels fordi det er båret af netop den insisterende grundtone, som kendetegnede de tidligste skikkelser i den amerikanske *post-war folk revival*.

Povl Dissing og Judy Collins er, indrømmet, et umage par trods deres beslægtede musikalske værdier. Men ikke desto mindre blev de nu relaterede til hinanden for mig, og yderligere knyttet til hinanden gennem disse linjer. Og nok så vigtigt: Netop i kraft af denne relation mødtes dengang og nu, brud og kontinuitet, tradition og fornyelse, Danmark og USA, dermed hinanden på en uventet måde for mig. Og aldrig havde jeg følt 1960'ernes *folk*-kultur og dens radikale, kunstneriske nyskabelser mere nærværende og mere båret af nødvendighed end netop da.<sup>3</sup>

# Indledning

Jeg tror virkelig, der er et stort behov for de sange. Man er træt af de åndssløve kommercielle tekster, som ikke siger noget. Man havde glemt, hvordan mennesker i gamle dage sad og sang omkring bordet, men så kommer bølgen udefra med nye folkesange, og man tænker: Det var som pokker, her er jo noget nyt. Men det er altså ikke noget nyt, det er blot tingene formuleret på en anden måde.

– *Cæsar i B.T., november 1965 (Havelund 1965)*

## I. Folk-musikkens opkomst i 1960'erne

Denne bog beskæftiger sig med den danske *folk revival*, som den udspillede sig i 1950'erne og 1960'erne. Med reference til amerikansk og britisk *folk* skulle musikken på denne scene blive kaldt folkemusik, og dens udøvere folkesangere, undertiden visesangere. Scenen var først og fremmest aktiv i København, hvorfor den trods bogens mere generiske titel her vil blive betegnet som den københavnske og ikke den danske folkemusikscene. Scenens betydning og formidling rakte dog ud i hele landet: Den fik opmærksomhed i såvel regionale som nationale medier (aviser, radio og tv); dens pladeudgivelser blev distribueret i alle byer – og dermed købt, lyttet til og eftergjort af et bredt publikum; mange ikke-københavnere oplevede scenen på gader og i klubber gennem besøg i hovedstaden; og de københavnske navne turnerede flittigt i de større provinsbyer, hvor der også åbnede folkemusikklubber for de lokale optrædende.

Scenens forudsætninger går tilbage til de tidlige 1950'ere, hvor interessen for amerikansk, traditionel musik så småt begyndte at blive en realitet i københavnske ungdomskormiljøer samt blandt andre unge musikinteresserede, der gerne ville synge et andet repertoire end det, de gængse danske sangbøger kunne tilbyde. Samtidig opstod der en fornyet interesse for traditionelle, danske sange, som for mange især i byerne hidtil havde været komplet ukendte. Henimod slutningen af årtiet steg interessen, i takt med at et egentlig miljø for *folk* begyndte at vokse frem. I en række danske byer, men især København, havde talrige unge i årene op til 1960 lært sig at spille akustisk guitar under indflydelse af det engelske teen-idol, rock'n'roll-sangeren Tommy Steele. Mange brugte dog ikke deres nyerhvervede kunnen til at spille en sådan musik selv, men derimod til at prøve kræfter med de omtalte traditionelle repertoarer, som de tilegnede sig ved hjælp af sanghæfter, antologier med *folk* samt i kormiljøerne med blandt andet østeuropæiske og amerikanske sange, herunder spirituals.<sup>1</sup> Hertil kom fra 1960 og frem nye impulser i kraft af den spirende *folk*-bevægelse fra især USA og til dels Storbritannien, som ligeledes ansporede unge danskere til selv at prøve kræfter med musikken, stadig til egen guitarledsagelse.

Efterhånden opstod en lokal scene i København: En voksende række af lokale aktører begyndte at tiltrække et tilsvarende voksende publikum på nyåbnede klubber for denne musik, og i forlængelse af scenens koncerter, liveoptrædener i radio og tv samt pladeindspilninger skulle den tillige få markant opmærksomhed fra de skrevne medier. Det begyndte stille og roligt i 1963 og udviklede sig frem mod en veritabel medieeksplosion i 1965. Denne opmærksomhed skyldtes blandt andet, at scenen generelt var 'godt stof' med dens spektakulære persongalleri og dens undertiden kontroversielle fremtoning. Men



den skyldtes også, at musikken begejstrede både publikum og anmeldere. Hvor mange – både blandt udøvere, branchepersoner og lyttere – anså *folk* for en slags letkonsumérbar popmusik blot med lidt mere autentisk kant end samtidens beat, så andre den som et redskab til at protestere mod majoritetssamfundets prioriteringer, mens andre igen fandt en helt særlig betydning og værdi i den, som ikke kunne findes i anden samtidsmusik. Netop denne betydning er elegant konkretiseret i Robert S. Cantwells bog *When We Were Good: The Folk Revival* (1997):

Some retreated more deeply into the world of folk music, finding not only safety there but a 'subjunctive' ['konjunktivisk'] life, full of ideas and images, often dim and unrecoverable, of what seemed a historically verifiable alternative culture.<sup>2</sup>

Opmærksomheden skulle vare til et godt stykke ind i 1967, hvorefter scenen begyndte at tabe terræn i forhold til den fremadstormende psykedeliske beat, der nu blev anset som den førende samtidsmusik i ungdomskulturelle sammenhænge. Endvidere begyndte scenen netop det år og det følgende at desintegrere på flere måder: Hvor nogle aktører tog en pause fra deres aktiviteter, begyndte andre at orientere sig mod beatmusikken, mens andre igen blot droslede lidt ned. Dog skulle scenen holde sig levende og intakt i endnu nogle år, hvor fremkomsten af såvel nye, driftige spillesteder såvel som en ny generation af udøvere konvergerede med en fortsat solid publikumsopbakning.

Folkemusikscenen skulle få en afgørende betydning for 1970'ernes københavnske musikmiljøer på flere måder. For det første ved at udgøre det organisatoriske, kunstneriske og ideologiske afsæt for den bredtfavnende og mangfoldige vise-tradition, der efterhånden var opstået som en slags fortsættelse

af folkemusikscenen. For det andet ved at udgøre et vigtigt inspiratorisk bagtæppe for en række af dette årtis nye navne såsom Niels Skousen, Sebastian og Kim Larsen, der alle havde været ganske unge mænd bosat i København, mens folkemusikscenens mest intense periode stod på. For det tredje ved at to af folkemusikscenens navne så at sige skulle genopfinde sig selv som nogle af 1970'ernes mest markante kunstnere: Dels Povl Dissing, især efter at han sammen med Benny Andersen indspillede albummet *Svantes viser* (1973), og dels Trille, som efter gennem en del år at have fremført andres sange nu begyndte at skrive egne numre set fra et privat perspektiv, og fik et stort gennembrud med albummet *Hej søster* (1976). Og endelig for det fjerde ved at danne klangbund for det fokus på arbejdet med musik for børn, som flere af scenens mest prominente aktører især fra de tidlige 1970'ere prioriterede. I den forstand levede scenen videre i et nyt årti, selvom dens oprindelige forudsætninger var gledet i baggrunden, og skulle i kraft af disse navne og initiativer få betydning også for den nyere musikhistorie.

## II. Relationen til 1960'ernes beatmusik

Musikalsk set var den mest markante genre i 1960'ernes første halvdel utvivlsomt den engelske beatmusik, som ikke blot dominerede Vesteuropa, men fra 1964 også USA. I forhold hertil udgjorde *folk*-kulturen en slags parallelverden, der angiveligt ikke havde noget problem med at være mindre feteret og hypet end beatmusikken – for dens samfundsrelevans var til gengæld betydelig mere åbenbar, og desuden kunne den påkalde sig en større autenticitet ved i højere grad at være 'for de indviede'.

At *folk*-musikkens akustisk orienterede troubadurer udgjorde en antitese til beatmusikkens elektrificerede bandformationer, betød dog ikke, at de to genrer nødvendigvis blev

oplevet som hinandens modsætninger. For tidens primært unge lyttere skelnede ikke nødvendigvis mellem de to genrer, der konstant blandede sig mellem hinanden i lyttesituationerne, på hitlisterne, i ungdomsmusikmagasinerne, i koncertudbuddet samt i pladesamlingerne på ungdomsværelserne. Og at de to genrer alligevel adskilte sig fra hinanden og i en vis forstand også tiltrak forskellige segmenter, havde at gøre med beatmusikkens intentionelle fokus på ungdomsliv, fest og kærlighed, mens *folk*-kulturen snarere agerede katalysator for politisk aktivisme og social bevidsthed, ofte med poetiske dimensioner. Det er i den forbindelse sigende, at i det københavnske koncertliv i første halvdel af 1960'erne havde de to scener separate klubber at udfolde sig på, som kun i meget begrænset grad interagerede med hinanden. Der var dog få undtagelser: Blandt andet spillede Povl Dissing i 1966 en akustisk koncert på Hithouse, et helt centralt sted for pigtrådsmusikken i København. Hvad angik det repertoire-mæssige var scenerne ligeledes klart adskilte. Dog indspillede en af tidens førende pigtrådsgrupper, Peter Belli & Les Rivals, i 1965 en version af *folk*-sangeren Donovan's 'Hey Gyp' med titlen 'Det du ka' li', fordansket af folkemusikscenens centrale tekstforfatter og oversætter Thøger Olesen. Og Clidows indoptog undertiden elementer fra *folk*-musikken og var desuden backingorkester for Cæsar på nummeret 'Jeg elsker den gamle', indspillet til compilationalbummet *Ungdom hjælper Grønlands unge* (1968).

Forskellene på beat og *folk* lå også i generernes vidt forskellige anknytning til samfundslivet som sådan. Hvor beat med sit elektriske instrumentarium var en udpræget modernitetsomfavnende musik, var *folk* på sin vis antimoderne med sin inddragelse af repertoarer og praksisser associeret med land snarere end by. I det hele taget tilbød genrens aktører en implicit modernitetskritik, som talte imod efterkrigstidens stigende

fokus på velstand, forbrugskultur og vækstoptimering. Med sin udprægede traditionsbevidsthed og dermed med referencer til en ældre, langsommere, grundigere, mindre teknologiorienteret og frem for alt enklere verden tiltrak genren lyttere i den vestlige verdens metropoler – der måske så deres egen længsel efter et mere enkelt liv afspejlet i denne musikform (se kapitel 3).

Modsætningen mellem beat som en uforpligtende konsummusik og *folk* som en mere autentisk og socialt bevidst musik var for så vidt afspejlet i titlen på den bog, som den franske antropolog Claude Lévi-Strauss udsendte i 1964, altså netop på et tidspunkt, hvor interessen i hele den vestlige verden for begge genrer befandt sig på et højdepunkt. Bogen var en undersøgelse af oprindelige amerikaneres mytologi, udgivet som det første bind i tetralogien *Mythologiques*. Bindet havde titlen *Le cru et le cuit*<sup>3</sup> og opererede med den binære modstilling mellem ‘det rå’ (“le cru”) og ‘det kogte’ (“le cuit”) foruden en række andre lignende modstillinger såsom ‘det friske’ og ‘det rådne’, hvor naturlige forekomster så at sige blev kultiveret gennem samfundsmæssige processer. Titlen på Lévi-Strauss’ bog kunne dermed siges at være et sindbillede på den konstruerede modsætning mellem *folk* og beat: Hvor lyden af en akustisk guitar og vokal var udtryk for en autentisk traditionsforvaltning af ‘oprindelige’ værdier og normer, var lyden af et elektrisk forstærket band udtryk for en kultivering af eller tilpasning til samtidens forventninger om en særlig modernitetspraksis, der modsvarede en state of the art-teknologisk opfattelse af nutidig musik.

Men det spillede ind, at *folk*-genren på én og samme tid var et lige så modernitetsrelateret fænomen som beatmusikken i kraft af dens status af ligesom den at være et popkulturelt fænomen. Genrens førende aktører havde da også status som deciderede popstjerner – noget, der ligeledes blev tilfældet herhjemme.

Alligevel lod *folk*-kulturen til at være et måske nok uforpligtende, men ikke desto mindre betydningsfuldt frirum fra den modernitet, som beatmusikken var så tydeligt et produkt af. For andre var genrens frembringelser dog dødelig alvor, eftersom den i modsætning til alle andre kommercielle genrer på det tidspunkt forholdt sig eksplicit kritisk til sin samtid. Den nævnte aktivistiske tilgang, som genrens aktører i store træk havde til fælles, indbefattede nemlig et *call to action* gennem deltagelse i demonstrationer og protestskrivelser samt fremførelser af ældre eller nyskrevne protestsange eller *topical songs*, helt i tråd med *folk*-traditionens sædvanlige selvforståelse. Modsætningen mellem den akustiske *folk* og den elektriske beat skulle forblive prægnant op gennem resten af årtiet, også selvom de to genrer over en relativt kort periode midt i årtiet faktisk blev bragt sammen i et kommercielt og kunstnerisk vellykket match, vel at mærke særligt i en amerikansk sammenhæng. Det skete gennem etableringen af hybriden *folkrock*, som skulle bryde igennem i USA i 1965 og for en tid sikre *folk*-musikken en fortsat kommerciel udbredelse i en tid, hvor beat og pop fyldte mere og mere.<sup>4</sup>

Ligesom i USA kombinerede aktørerne på den københavnske folkemusikscene som anført nyskrevet materiale af samfundskritisk observans med traditionelle sange. De sidstnævnte var i mange tilfælde fundet på Dansk Folkemindesamling, hvis arkiver måske ikke helt uventet blev genstand for interesse fra en række aktører, fordi det her var muligt at finde eller genopdage traditionelle sangrepertoarer (se kapitel 5). Efterhånden blev scenens sprog nemlig næsten udelukkende dansk, hvilket gjorde det muligt at vække ældre, ofte glemte sangrepertoarer til live samt – for de nyskrevne sanges vedkommende – at forholde sig kritisk til omverdenen også set i et nationalt perspektiv. Nok var scenen på den ene side resultatet af en amerikansk,

mainstreamorienteret strømning i tiden, men på den anden side udformede den sig som en original, dansk variant. Repertoiret tematiserede nemlig specifikt danske forhold, ligesom anvendelsen af det danske sprog gav plads til ikke blot troper som humor, ironi og sarkasme, men også til leg og vanvid i den vokale fremførelse – og det i et omfang, der næppe var hørt magen til siden de mest radikale revyviser i mellemkrigsårene. Aktørerne formåede dermed forbløffende hurtigt og med stor sikkerhed at domesticere *folk*-scenen ved at tilpasse den en dansk mentalitetsramme og synge om emner, som lytterne kunne relatere sig til og identificere sig med. Og aktiveringen af ellers glemte sangrepertoarer medførte en kulturarvsrelateret berigelse af musiklivet, hvor op til flere århundreder gamle sange nu kunne høres på folkeklubberne og i radioen som et umage, men inspirerende møde mellem borgere i et højmoderne velfærdssamfund og længst svundne tider. Som titlen på den Poul Henningsen-antologi, der udkom i 1963, mindede om: *Vi er selv historie*.<sup>5</sup>

Netop det traditionsforvaltende aspekt betød, at scenen ikke uden videre kunne afskrives som et forbigående popfænomen, men måtte tages alvorligt som et forsøg på at 'højne' samtidens kulturelle horisont. Dermed kunne scenen forstås som en kulturel bestræbelse, der – formodentlig ganske uintenderet – flugtede med de statslige intentioner i perioden om at sikre danskernes kulturelle habitus gennem bedre adgang til finkultur og den seriøse, danske kultur. Med andre ord skulle forbrugerne tilegne sig ikke blot klassisk musik, ballet, opera og litteratur, men også ældre dansk kultur som en modvægt til den omsiggribende amerikanisering inden for områderne film, populærmusik, tegneserier, krimier og science fiction-romaner. I forbindelse med sidstnævnte bestræbelse opstod folkemusikscenen særdeles belejligt for disse intentioner.

Den københavnske folkemusikscene spillede derved en usædvanlig rolle ved på den ene side at være eksponent for netop den amerikanisering, som man fra mange toneangivende sider i det danske samfund ønskede at modvirke, og på den anden side praktisere en besindelse på dansk kulturarv med inddragelsen af de ældre sangrepertoarer. Netop dette forhold bidrog til at forlene scenen med et element af kulturel lødighed, som stod i stærk kontrast til samtidens syn på ikke blot periodens beat-/pigtrådmusik (der blev afskrevet som et forbigående, ungdomskulturelt fænomen), men også til den kommercielle schlagermusik knyttet til DR's radioprogram 'Giro 413' (1960 ff.) (der blev afskrevet som et underholdningsfænomen). På den måde opnåede scenen en status, der snarere kunne sammenlignes med den progressive jazz, som havde en fremskudt position i det kulturelle klima i 1960'erne. Diskussionen af dette aspekt ved folkemusikscenen bliver uddybet og kvalificeret i næste kapitel.

### III. Begrebsafklaringer

Det er på sin plads at få klarlagt, hvad der i denne bog forstås ved det engelsksprogede begreb *folk* og dets danske pendant 'folkemusik', foruden begrebet *folk revival*. Dog er jeg forbeholden over for alt for entydige bestemmelser af musikalske begreber, fordi de i kraft af entydigheden risikerer at blive både upræcise og ikke-inkluderende, og dermed for lidt operative. Jeg kan derfor følge Ruth Finnegan, når hun i sin bog *The Hidden Musicians* (2007) hævder, at attitude og engagement snarere end den klingende musik er bestemmende for, hvordan *folk* i det hele taget bør begribes. Bogen angår hendes overvejelser vedrørende amatørmusiklivet i den engelske by Milton Keynes, og i den anfører hun om byens *folk*-musik:

There can be no real definition of local 'folk music' beyond saying that it was the kind of music played by those who called themselves 'folk' performers.<sup>6</sup>

En lignende opfattelse skinner igennem i Marc Slobins bog *Folk: A Very Short Introduction* (2011), hvor netop dette udsagn af Finnegan da også er citeret. Slobin skriver i bogens allerførste afsnit:

[The book] will not offer anything like a definition of 'folk music', relying instead on the principle of 'we know it when we hear it'.<sup>7</sup>

Ved at afstå fra at definere genstandsfeltet *folk* opnår Finnegan og Slobin at flytte fokus fra, hvad musikken *er*, til hvad den *gør*. Og de undgår dermed at forholde sig til, hvordan *folk* skal afgrænses som en genre, ved snarere at forstå den som en praksis.<sup>8</sup>

Når det er sagt, kan det alligevel give god mening at afklare, hvordan fænomenet *folk* og dermed 'folkemusik' nærmere kan forstås ved læsningen af denne bog – med det forbehold, at begreberne er problematiske at definere konsistent. Begrebet *folk* følger i denne sammenhæng folkloristen Cecil Sharps generiske definition som en musik, der er "the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission"<sup>9</sup> – idet ordet "transmission" dog skal forstås meget bredt i betydningerne overlevering, videreudvikling og tilpasning/domesticering.<sup>10</sup> Men begrebet *folk* refererer i denne sammenhæng også til de traditionsorienterede sangkulturer i USA og Storbritannien, der udfoldede sig fra 1940'erne under betegnelsen *the folk music revival*,<sup>11</sup> i daglig tale ofte kaldet *the folk revival*. I forlængelse heraf refererer begrebet dermed også til den primært amerikanske scene, der fra sidst i 1950'erne skulle opstå i USA først og fremmest på New Yorks kaffebarer og klubber, primært i Greenwich Village-kvarteret, og som undertiden



blev kaldt *the new folk revival* eller *the post-war folk revival*. Denne scenes aktører var altovervejende unge, hvide mænd, som med afsæt i traditionen formulerede et nutidigt bud på genren. Scenens række af både talentfulde og karrieremindede kunstnere – ofte unge, fotogene og med indiskutabel *star quality* – formåede at leve op til såvel kommercielle forventninger som ungdomskulturelle normer og dermed være en seriøs pendant til den engelske beatmusik, der brød igennem nogenlunde samtidig. Trods den mandlige dominans var Joan Baez bevægelsens første megastjerne, og hun blev snart fulgt af Bob Dylan, Phil Ochs og trioen Peter, Paul & Mary – og efterhånden mange andre.

At der var tale om en *revival* både på de amerikanske og britiske scener, skyldtes, at *folk*-traditionen nu blev genoplivet, idet kommercielle indspilninger bidrog til at stimulere interessen hos publikum. Som det fremgår af Dave Laings definition af begrebet, udviklede disse *revivals* sig som fremførelser af traditionelle sange og danse på især intime spillesteder, hvor også *source singers*, det vil sige ofte ældre musikere med særligt indblik i et traditionelt repertoire, deltog.<sup>12</sup> Det er tankevækkende, at den danske *folk revival* besad netop de komponenter, som Laings definition inkluderer: Unge musikere fremførte overvejende traditionelle sange på ligeledes intime spillesteder, hvortil – og helt unikt for den danske *revival* – kom gadekulturen på Strøget, hvor mange af scenens aktører slog vejen forbi. Og selvom den københavnske folkemusikscene ikke direkte inkluderede *source singers*, var der i tiden fokus på sange og musik af traditionalister som Selma Nielsen, Julie Petersen, Marie Mide, Evald Thomsen og Ingeborg Munch, hvoraf de to sidste i flere omgange indgik i musikalske konstellationer med aktører fra den københavnske folkemusikscene.

Hvad angår det definatoriske, skal det endvidere slås fast, at *folk* ved sin entré i populærmusikkulturen omkring 1960 var

kendetegnet ved at være en primært akustisk og overvejende solistisk orienteret musikform, hvor aktørerne akkompagnerede sig selv på guitar, undertiden andre strengeinstrumenter som banjo eller autoharpe. Denne enkle og for så vidt puritanske æstetik, der satte sangforedraget i centrum, kunne i sig selv siges at være et solidt antimaterialistisk statement midt i en umådelig materialistisk orienteret tid: Man behøvede ikke mere end en guitar og evnen til at synge et rum op – alt andet var overflødigt. Og det var betegnende, at scenens aktører kombinerede et traditionelt repertoire med egne, nyskrevne sange, hvorved forbindelsen mellem det fortidige og det nutidige blev et omdrejningspunkt. Det skærpede denne forbindelse, at de traditionelle sange ikke sjældent fremstod som nyskabte varianter af ældre forlæg, hvorved det blev uklart, hvad der var 'nyt', og hvad der var 'gammelt' ved en sang. Som Cæsar (født Bjarne Bøgesø Rasmussen) bemærkede i dette kapitels indledende citat, var sangene ikke nødvendigvis nye – deres indhold var blot formuleret på en anden måde.

Selvom *folk*-kulturen repertoiremæssigt set var udpræget eklektisk orienteret, var det kendetegnende, at der var en række lighedspunkter mellem kulturens sange: De var næsten altid strofiske, det vil sige bestående af en række gennemsyngninger af det samme afgrænsede musikalske forløb, hvor den gennemgående afslutningslinje i hvert vers typisk tjente en omkvædslignende funktion. Desuden gjaldt det, at sangene ofte rummede melodisk og akkordisk enkle og overskuelige forløb, hvori man almindeligvis afstod fra at foretage modulationer, benytte taktartsskift eller på anden måde anvende arrangementsmæssige greb, der – alt efter betragtningsmåde – kunne nuancere eller forstyrre det musikalske forløb.

På dansk blev udtrykket *folk music* snart til det mere mundrette og velkendte ord 'folkemusik', og det blev ligeledes an-

vendt som en fællesbetegnelse for al den aktivitet, der var relateret til traditionelle sangrepertoier – udenlandske såvel som danske – i perioden. Ordet var for så vidt en neologisme, idet et kendt begreb her blev anvendt i en ny betydning: folkemusik forstået som traditionelle/nye viser og sange fremført i et *folk*-idiom, jævnfør begrebsafklaringerne ovenfor. Den oprindelige betydning af ordet betegnede traditionelt orienteret instrumentalmusik benyttet til dans eller fest især i landområder og mindre byer. Og selvom folkemusik i denne betydning af ordet havde berøringsflader med musikken på den københavnske folkemusikscene både institutionelt, repertoiremæssigt og æstetisk, var der ret beset tale om to forskellige områder, som ikke havde særlig meget med hinanden at gøre. I sit *Folkemusikleksikon* (1989) har Alan Klitgaard da også identificeret en modsætning mellem på den ene side folkemusik i betydningen traditionsbåret musik eller *roots music* og så den nyere, typisk vokalbaserede folkemusikform, der dukkede op i 1950'erne og 1960'erne.<sup>13</sup> Sidstnævnte er andetsteds blevet brugt som “samlebetegnelse for stort set al akustisk baseret populærmusik [...] [som] et akustisk alternativ til de efterhånden altdominerende, elektrisk forstærkede genrer”.<sup>14</sup> Modsætningen kan nok forekomme åbenlys, men er i praksis vanskelig at arbejde med, fordi også den nyere folkemusikform – som det vil blive klart gennem bogen – var endog stærkt traditionsbåret.

De to områder, den traditionelle og den ‘nye’ folkemusik, blev dog lejlighedsvist bragt sammen af både DR, Dansk Folkemindesamling og kredsen omkring Folkemusikhuset i Hogager ved Holstebro – de to sidstnævnte steder på initiativ af folkemindesamleren Thorkild Knudsen (se kapitel 5). Her blev aktører fra Povl Dissing over Cæsar til duoen Hasse og William sat i stævne med traditionelle folkemusikere, først og fremmest violinisten Evald Thomsen og sangeren Ingeborg

Munch, begge fra Himmerland. Disse musikalske møder findes dokumenteret på en række båndoptagelser i Dansk Folkemindesamlings lydarkiv, på enkelte båndoptagelser med Povl Dissing foretaget i Folkemusikhuset i Hogager<sup>15</sup> samt i enkelte tv-udsendelser. Dog er de to betydninger af ordet 'folkemusik' så væsensforskellige, at det tilsyneladende ikke har givet hverken optrædende, publikum eller medier anledning til begrebsforvirring – hvilket heller ikke var tilfældet i 1960'erne, mens kulturen opstod i en dansk kontekst. Noget lignende lod til at være tilfældet med ordet 'folkesanger', som egentlig var en betegnelse for traditionelle folkemusikere som netop Ingeborg Munch, men som ligeledes blev anvendt om sangerne på den københavnske folkemusikscene. For en god ordens skyld skal det dog understreges, at det kun er i den ene betydning af ordene 'folkemusik' og 'folkesanger' – nemlig som betegnelse for den danske pendant til den amerikanske *folk*-bevægelse med primært vokalmusik – at det bliver anvendt i denne bog.

Samtidig skal det betones, at betegnelsen visesang/visesanger som allerede nævnt undertiden også blev anvendt i stedet for folkesang/folkesanger. For hvor medierne gerne omtalte genren som folkesang, gjorde scenens aktører fra tid til anden en dyd ud af at slå fast, at de faktisk selv foretrak at kalde det visesang. Et eksempel kan ses i en stor baggrundsartikel i *Aalborg Stiftstidende* fra december 1965, der blandt andet tager afsæt i en koncert med en række af scenens på dette tidspunkt førende navne. Her bliver sangeren Per Dich betegnet som "en af de hårdeste modstandere af ordet folkesangere", hvilket han selv begrundet med disse ord: "Det er et modeord. Vi vil hellere kaldes aktuelle visesangere. Det er jo det, vi er."<sup>16</sup> Kollegaen Frode Veddinge supplerer ved at sige: "Folkesang er et popord, fordi vore sange er vældig populære for tiden."<sup>17</sup>

Holdningen var først og fremmest udtryk for, at folkemusikscenens aktører holdt fast i at se sig selv som modkulturelle eller i hvert fald i opposition til majoritetssamfundets (forbigående) interesse for deres musik. Og så var holdningen også udtryk for en selvforståelse, der knyttede særlige autenticitetsforestillinger til scenen (se kapitel 2). Gennem bogen er betegnelsen folkemusik/folkemusiker dog anvendt på bekostning af vise-sang/visesanger, idet førstnævnte betegnelse var langt den mest udbredte i diskursen om scenen i dens egen samtid, og idet den knytter scenens aktiviteter tættere til begrebet *folk revival*, vel at mærke i dens særligt danske udgave.

#### IV. Bogens ramme

Som det til dels allerede er blevet fremført, var den københavnske folkemusikscene fascinerende af flere årsager: For det første, fordi den på kort tid fik bragt talrige gode sange i spil, ofte fremført på lytteværdige måder. For det andet, fordi den skulle spille en markant rolle i tidens store samfundsdebat relateret til såvel seksualmoralen som retten til at leve sit liv, som man ville. For det tredje, fordi den skulle blive skueplads for mange spektakulære hændelser knyttet til flere af de steder, byrum og særlige urbane forhold, der kendetegnede København i 1960'erne, og som angik københavnernes hverdag såvel som deres kulturelle realiserings- og oplevelsesmuligheder. For det fjerde, fordi den formåede at anvise en ny vej i samtidens løbende debat om velfærdssamfundets kulturelle profilering, hvor den hjemlige kulturarv blev fremstillet som værende i opposition til indflydelsen fra amerikansk og engelsk popkultur. For det femte, fordi den, som det er blevet formuleret, så at sige skulle "puste nyt liv i den danske visetradition og [etablere] en genopdagelse af troubaduren som en forsamlings musikalske midtpunkt".<sup>18</sup>

Og for det sjette, fordi den var præget af tilstedeværelsen af udenlandske profiler – først og fremmest engelske og amerikanske musikere, som enten havde hørt godt om mulighederne for at kunne tjene penge på at spille på den nyanlagte gågade Strøget for de forbigående københavnere og turister, eller som blot dumpede mere eller mindre tilfældigt forbi og følte sig inviteret indenfor i miljøet.

Dermed formidlede den københavnske folkemusikscene en vigtig musik i en vigtig tid, hvor enorme forandringer i opfattelsen af den omgivende verden prægede stadig flere personer især blandt de unge, og hvor enkle, men klart kommunikerede budskaber fra scenen eller pladerillerne var som en poetisk virkelighed skabt inden for rammerne af en ny generation, der dybest set blot ønskede sig ét: at skabe en bedre verden ud fra deres egne værdisæt. I den forstand var scenen på dansk grund selve inkarnationen af de visionære, men også de ofte vildførte og kaotiske 1960'ere, der – sagt med Malin Lindgrens ramrende ord – havde “en mærkelig uskyld”.<sup>19</sup>

Hensigten med denne bog er dog langt fra at se tilbage på 1960'ernes københavnske folkemusikscene som en idyl eller som noget, der lader sig forstå i et forsonende-nostalgisk lys. Snarere vil perioden blive begrebet så at sige som et stykke fortid, der *engang* var nutid<sup>20</sup> – eller samtid. Bogen bestræber sig på at lade denne samtid stå frem så vidt muligt i sin egen ret for desto bedre at kunne give nutidige læsere en kildebaseret indsigt i, hvorfor musikken på scenen lød, som den gjorde, hvorfor dens repertoarer udformede sig, som det blev tilfældet, samt hvorfor dens aktører skulle gå de kunstnerisk-kreative veje, som de gik. Det er den erkendelsesinteresse, som bogen samler sig om, også selvom det – med Marcia J. Citrons formulering – aldrig er muligt at kende fortiden ‘som den var’, fordi den indlysende altid vil blive set på tidslig afstand.<sup>21</sup>

I sin tilgang og sit undersøgelsesdesign er bogen at betragte som en forskningsbaseret monografi. Men det har samtidig været en vigtig prioritet, at den skulle kunne tilgås af alle interesserede læsere uanset baggrund og forudsætninger, eftersom emnet har almen interesse – eller i hvert fald bør have det blandt de mange herhjemme, der er optaget af populærmusikkultur i et historisk perspektiv. Bogen udfylder samtidig et hul i den viden, vi har om *folk*-kulturen, eftersom dens emne kun i yderst begrænset omfang har været genstand for interesse i den akademiske litteratur<sup>22</sup> og desuden kun er sporadisk beskrevet i den øvrige musikkultur<sup>23</sup> samt i anden kulturorienteret litteratur.

## V. Bogens kildemateriale og fokus

Bogen vil løbende inddrage samtidskilder, som alle har karakter af at være “tekster” og dermed “meddelelser”<sup>24</sup> relateret til scenen generelt og specifikt til dens bredest dokumenterede aktører. Disse kilder består af:

- \* fonogrammer (singler, ep’er og lp’er)
- \* båndoptagelser fra Dansk Folkemindesamlings arkiver
- \* avisartikler
- \* magasinartikler
- \* tv- og radioudsendelser<sup>25</sup>
- \* kvalitative interviews med et repræsentativt udvalg af scenens aktører og iagttagere<sup>26</sup>
- \* monografier om scenen<sup>27</sup>
- \* romaner og essays, der inddrager aspekter af folkemusikscenen<sup>28</sup>
- \* biografier og erindringsbøger skrevet eller fortalt af aktører med relation til folkemusikscenen<sup>29</sup>

- \* oversigtsbøger om perioden, herunder bøger om danmarkshistorien<sup>30</sup>
- \* hjemmesider dedikeret til scenen<sup>31</sup>

Bogens kapitler søger at afdække en række af de enkeltelementer, som karakteriserede folkemusikscenen fra dens opståen sidst i 1950'erne til dens delvise udfasning omkring 1967-68. Som det vil fremgå, er tilgangen til emnet dog i hovedsagen fokuseret på scenens overordnede problemstillinger. Det betyder, at der i mindre grad bliver fokuseret på enkeltnumre. Med undtagelse af sangen 'Storkespringvandet', som bliver behandlet indgående i kapitel 8, indgår der ikke egentlige analyser af hverken tekster eller melodier endsige lyd og udtryk. Det er heller ikke bogens hensigt at stræbe efter at give et 'dækkende' eller 'detaljeret' historisk signalement af folkemusikscenen som epoke. Så langtfra. Ganske vist indeholder bogen en række detaljerede redegørelser relateret til scenen, ligesom den er delvist baseret på nedslag i konkrete begivenheder, personer og sange. Men af hensyn til bogens afgrænsning tilbyder den ikke en egentlig systematisk eller leksikal kortlægning af scenen, ligesom den kun forholder sig til den folkemusikalske sangkultur i 1950'ernes og 1960'ernes Danmark i det omfang, at det angår *folk*-kulturelle perspektiver. Tilsvarende trækker bogen kun på et afgrænset udsnit af den meget store mængde avis- og magasinartikler, der blev skrevet om scenen og dens aktører i perioden.

## VI. Bogens tilblivelse og afgrænsning

Min interesse for og beskæftigelse med bogens emne går tilbage til årene 2005-07. Her færdiggjorde jeg en ph.d.-afhandling,<sup>32</sup> som handlede om forvaltningen af danske sangtraditioner i indspillet form omkring årtusindeskiftet, og som undervejs



nødvendigjorde en undersøgelse af folkemusikscenen som del af afhandlingens historiske perspektiv. Endvidere var jeg medredaktør på sangbogen *Den nye sangskat* (2005/2008),<sup>33</sup> som rummede dansksprogede sange af populærmusikalsk tilsnit, og som medtog sange fra den københavnske folkemusikscene. Desuden tog jeg initiativ til cd-antologien *Protestsange.dk* (2006), hvor en række ældre, dansksprogede protestsange blev fortolket af yngre navne inden for rock, hiphop og pop, og hvor to markante sange fra perioden kunne høres: Cæsars 'Jorden i flammer' (1965), versioneret i en duet med Peter Sommer og Martin Ryum, og Povl Dissings '25 minutter endnu' (1967), versioneret af Ataf. Begge sange var egentlig amerikanske, men havde fået danske tekster af Thøger Olesen, og fremstod her i let ændrede og opdaterede udgaver.<sup>34</sup>

Endelig foretog jeg som projektforsker på Dansk Folkemindedesamling i 2006-07 en kildenær undersøgelse af folkemusikscenen, hvor jeg blandt andet trak på samlingens arkivmateriale relateret til den. Projektet resulterede i en forskningsartikel til antologien *Amerika i dansk kulturliv 1945-75*<sup>35</sup> samt i et større, upubliceret manuskript – to kilder, som denne bog baserer sig på, og som forklarer, hvorfor en stor del af det udarbejdede kildemateriale daterer sig til denne periode.

Emnet for bogen er vidt forgrenet og fletter sig ind i en række forskellige områder i dansk musik- og kulturliv, som alle ville have været relevante og udbytterige at forfølge, hvis ellers bogens fokus og omfang havde tilladt det. Men det gør det ikke, og derfor er folkemusikscenens relation til tilstødende genrer såsom traditionel jazz, skiffle og schlagermusik kun sporadisk berørt. Det samme gælder scenens musikindustrielle perspektiver. Afgrænsningen angår som allerede nævnt også tid og rum, idet bogen udelukkende sætter fokus på den (altdominerende) københavnske scene i perioden fra omkring 1958, hvor en be-

gydende folkemusikkultur så småt kunne identificeres, til omkring 1967, hvor den begyndte at miste prægnans, om end den fortsatte i endnu en årrække med en ganske omfattende publikumsinteresse. Disse forhold betyder, at denne bog på ingen måde kan eller bør opfattes som en udtømmende endsige dækkende beretning om scenen og dens betydning.

## VII. Bogens kapitler

Bogen rummer i alt ti kapitler foruden et mellemspil. Her følger en kort oversigt over kapitlerne.

I kapitel 1 præsenteres to forhåndsteorier, som bogens emne vil blive undersøgt ud fra. Endvidere præsenteres også bogens afsæt i det københavnske forstået som et geografisk og mentalt sted karakteriseret i relation til folkemusikscenen. Kapitel 2 giver en afklarende oversigt over scenens udformning forstået som 'en ny musik til en ny tid', hvorefter kapitel 3 undersøger, hvordan populærmusikken i Danmark op gennem 1950'erne blev genstand for en massiv påvirkning fra USA og England, samtidig med at andre udenlandske påvirkninger også gjorde sig gældende. Der bliver argumenteret for, at påvirkningen til dels var en aktiv 'selvpåvirkning', der kunne bruges som løftestang for den begyndende distancering fra det gængse dansk-hedsrelaterede kulturforbrug, som mange unge omkring 1960 tilsluttede sig.

I kapitel 4 bliver der fokuseret på det mentale klima, som i første omgang muliggjorde institutionaliseringen af scenen i forhold til besindelsen på danske kulturarvsaspekter. Kapitel 5 ser nærmere på den rolle, som Christianshavn spillede for scenen, ikke mindst hvordan de tilgængelige arkiver på bydelens arkiv, Dansk Folkemindesamling, skulle komme til at præge dele af scenens repertoire. Dernæst følger et mellemspil i form

af et københavnsk tidsbillede, der sætter fokus på en særlig aften i folkemusikscenens historie: fredag den 19. april 1963, hvor byens nye folkemusikklub The Purple Door åbnede på Højbro Plads. I kapitel 6 bliver folkemusikscenens egentlige gennembrud – som fandt sted i efteråret 1965 – nærmere belyst med særligt fokus på to af scenens hovednavne, Bjarne Bøgesø Rasmussen, der som anført optrådte under kunstnernavnet Cæsar, og Povl Dissing. Der bliver her også set nærmere på de musikindustrielle forudsætninger for, at scenen for en tid kunne blive en kulturel magtfaktor i musiklivet, som kastede ikke blot en mængde pladeindspilninger, men også flere store hits af sig.

Kapitel 7 præsenterer et virkelighedsnært studie af folkemusikscenens virke relateret til den gadekultur, der opstod på Strøget umiddelbart efter dets åbning som gågade i 1962. I forlængelse heraf sætter kapitel 8 fokus på Storkespringvandet som topografi og 'hænge ud'-sted for en lang række unge i perioden 1964-66. Det sker blandt andet ud fra et dobbeltinterview med to personer, der selv tog del i aktiviteterne omkring springvandet. Desuden bliver der givet en nærmere redegørelse for, hvordan Cæsars sang 'Storkespringvandet' (1965) opstod, og hvordan den forholdt sig til tidens kollektive bevidsthed. I kapitel 9 bliver der set nærmere på de protestaspekter og den samtidskritiske bevidsthed, der også kendetegnede folkemusikscenen, og endelig giver kapitel 10 en oversigt over den betydning, det havde, at scenen var begunstiget af en række udenlandske musikere, herunder de to amerikanske sangere og sangskrivere Paul Simon og Arlo Guthrie.