



AMASYALI BESTECİ İRFAN ÖZBAKIR'IN SANAT YAŞAMI VE 3 ESERİNİN MAKAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Zafer EREN*
Uğur DOĞAN**

ÖZ

Cumhuriyet sonrası klâsik Türk müziği bestecilerinden İrfan Özbekir'in sanat yaşamını ve farklı makamlarda bestelenen 3 eserinin makamsal çözümlemesini konu alan nitel desendeki bu çalışmada; literatür taraması ile alan araştırmasının yarı-yapılandırılmış görüşme ve doküman analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır. Gerçekleştirilen literatür taraması yoluyla çalışmanın kavramsal-kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. İrfan Özbekir'in yaşamı ile ilgili bilgilere ulaşılabilmesi amacıyla, bestecinin oğlu Ziya Ümit Özbekir ile yarı-yapılandırılmış bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında sahada gerçekleştirilen tetkikler neticesinde İrfan Özbekir'in kendi el yazısı ile kaleme almış olduğu nota fihristine ulaşılmıştır. Söz konusu nota fihristinden seçilen birbirinden farklı makamsal yapıdaki 3 adet eser, klâsik Türk müziği nazariyatı çerçevesinde incelenerek makamsal çözümlenmeleri yapılmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular ışığında; İrfan Özbekir'in bestecilik yönünün yanı sıra eğitimcilik ve icracılık yönleriyle de Türk müziğine önemli katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. İstanbul'da kurmuş olduğu özel müzik okulunda Emel Sayın, Ayşe Tunalı, Muazzez Ersoy, Sinan Özer gibi birçok ses sanatçısının yetişmesine önemli katkılar sağlayan İrfan Özbekir'in, yurt içi ve yurt dışındaki sahnelerde Zeki Müren, Bülent Ersoy, Muazzez Abacı, Behiye Aksoy, Gönül Yazar ve Gönül Akkor gibi önemli ses sanatçılarına enstrümanıyla eşlik ettiği tespit edilmiştir. İrfan Özbekir'in çalışma kapsamında makamsal çözümlenmeleri gerçekleştirilen eserlerinin, dönemin Türk müziği bestecilik anlayışına uygun biçimde bestelenmiş olması da çalışma bulguları arasındadır.

Anahtar Kelimeler: İrfan Özbekir, Makamsal Çözümleme, Türk müziği.

COMPOSER İRFAN ÖZBAKIR'S FROM AMASYA ARTISTIC LIFE AND MODAL ANALYSIS OF HIS 3 WORKS

ABSTRACT

This qualitative study, which examines the artistic life of İrfan Özbekir, a post-Republican classical Turkish music composer, and the maqam analysis of three of his works composed in different makams, utilizes literature review, semi-structured interviews, and document analysis methods for field research. The conceptual and theoretical framework for the study was established through this literature review. To obtain information about İrfan Özbekir's life, a semi-structured interview was conducted with the composer's son, Ziya Ümit Özbekir. Field research led to the discovery of a score index written in İrfan Özbekir's own handwriting. Three works with different makam structures selected from this score index were examined within the framework of classical Turkish music theory and their maqam analyses were conducted. In light of the findings of the study, it was concluded that İrfan Özbekir made significant contributions to Turkish music not only as a composer but also as an educator and performer. İrfan Özbekir, who made significant contributions to the training of numerous vocal artists such as Emel Sayın, Ayşe Tunalı, Muazzez Ersoy, and Sinan Özer at the private music school he founded in Istanbul, has been identified as accompanying prominent vocalists such as Zeki Müren, Bülent Ersoy, Muazzez Abacı, Behiye Aksoy, Gönül Yazar, and Gönül Akkor

Araştırma Makalesi

Makale Gönderim Tarihi: 22.10.2025

Yayına Kabul Tarihi: 16.03.2026

*Dr. Öğr. Üyesi. Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, BAYBURT,
ORCID ID: [0000-0002-4652-5924](https://orcid.org/0000-0002-4652-5924) E-posta: zafereren@bayburt.edu.tr

**Dr. Öğr. Üyesi. Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, BAYBURT,
ORCID ID: [0000-0002-7591-0012](https://orcid.org/0000-0002-7591-0012) E-posta: ugurdogan@bayburt.edu.tr

on his instruments on stages both in Turkey and abroad. Another finding of the study is that İrfan Özbakır's works, for which maqam analyses were carried out within the scope of the study, were composed in accordance with the Turkish music composition approach of the period.

Keywords: İrfan Özbakır, modal analysis, Turkish music.

Giriş

Bir toplumun kültürünü oluşturan başlıca unsurlardan biri de hiç şüphesiz müziktir. Türk müziğinin, yüzyılların süzgecinden geçerek bugünkü biçimine ulaşmasında; toplumuzda yetişmiş önemli müzik kuramcılarının, bestekârların, icracıların ve eğitim kurumlarının rolü yadsınamaz bir gerçekliktir. Dolayısıyla gerçekleştirmiş oldukları çalışmalarla Türk müziğine son derece değerli katkılar sağlayan müzik insanlarının gerek sanatsal yaşamları gerekse topluma miras bıraktıkları eserleri ile incelenmesi, kültürün sürekliliği açısından oldukça önemli bir konu olarak görülmektedir.

Türk müziği bestekârlarının yaşam hikâyeleri ve eserlerinin makamsal çözümlenmeleri ile ilgili bilimsel çalışmaların sayısındaki artışa dikkat çeken Yücel ve Taşçesme'ye göre; gerçekleştirilen bu tür çalışmalar, bestekârların yaşam hikâyelerinin yanı sıra üretmiş oldukları eserlerdeki ustalıklarını da gözler önüne sermektedir (Yücel ve Taşçesme, 2020, s. 76).

Türk müziği bestecilerinin yaşamını ve eserlerinin makamsal çözümlenmesini konu alan çalışmalarla ilgili literatür kaynaklar incelendiğinde; Güngör Sarıkaya (2024), Kemani Tatyos Efendi'nin yaşamı ve müzik kariyerini konu alan çalışmasında bestecinin Rast Peşrevi isimli eserini ezgi çekirdeği yaklaşımıyla analiz etmiştir. Işıldak (2023), Saadettin Kaynak'ın nihavend makamındaki 55 eserini içerik analizi, makam kullanım biçimi, geçki ve çeşni özellikleri açısından incelemiştir. Yücel ve Taşçesme (2020), Şekip Ayhan Özışık'ın hicaz makamındaki 6 eserinin makamsal analizini yaptıkları çalışmalarında Şekip Ayhan Özışık'ın yaşamı ve besteci kişiliğine de yer vermişlerdir. Yılmaz (2015), Âşık Reyhânî'nin 47 eserini işitsel kaynaklardan notaya aktararak vezin, usûl ve ses genişliği bakımından analiz etmiş, bu eserler arasında ses aralığı yedi ses ve üzerinde olan 13 eserin ise makamsal analizini yapmıştır. Taşkın ve Akbel Avcı (2019), Hüseyin Saadettin Arel'in TRT repertuarında yer alan durak formundaki 108 eseri içerisinden en fazla makamsal geçki bulunan 23 eserinin makamsal analizini yapmışlardır. Karaduman (2010), bestecilik yönünü irdelediği Muallim İsmail Hakkı Bey'in ferahfeza peşrevinin analizini yapmıştır. Levendoğlu (2020), besteci Cinuçen Tanrıkorur'un makamsal müzikle ilgili gelenekçi-yenilikçi tartışmaları içerisindeki konumunu ortaya koymayı amaçladığı çalışmasında; bestecinin Kız Kulesi isimli eserinin analizini yapmıştır. Doğan (2020), Türk tasavvuf şiiri ekolünün önde gelen temsilcilerinden Yunus Emre'nin, farklı besteciler tarafından bestelenen 3 eserini Türk müziği kuramı çerçevesinde makamsal açıdan çözümlenmiştir. Çoban Altınel ve Güney Karadeniz (2020), Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin 25 murabba bestesinin biçim analizini yapmışlardır.

Tüm bu çalışmaların, Türk müziğine büyük hizmetlerde bulunan böylesine değerli müzik insanlarının gelecek nesillere tanıtılması ve eserlerini üretirken benimsedikleri müziksel yaklaşımların anlaşılabilmesi açısından literatüre önemli katkılar sağladığı söylenebilir.

Bu çalışma, Türk müziği bestecilerinden İrfan Özbakır'ın sanat yaşamı ve 3 eserinin makamsal açıdan çözümlenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Literatür kaynaklar göz önünde bulundurulduğunda; TRT'de yayınlanan "Gidenler Dönmez" isimli bir belgesel programında İrfan Özbakır'ın müzik yaşamına yer verildiği tespit edilmiştir (TRT Belgesel, 2015). Bunun dışında çe-

şitli internet kaynaklarında bestecinin kısa biyografisine yer verildiği görülmüştür. Fakat doğrudan İrfan Özbakır'ın sanat yaşamı ve eserlerini konu alan herhangi bir bilimsel çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Dolayısıyla Türk müziğine birçok özgün eser kazandırmış, birçok sanatçının yetişmesine önemli katkılarda bulunmuş ve Türk müziğine damga vuran birçok önemli ses sanatçısına sahnelerde eşlik etmiş önemli bir müzik insanını, yaşamı ve seçkin eserleri ile konu edinen bu çalışmanın alanda gerçekleştirilen benzer nitelikteki çalışmalara bir yenisinin eklenmesi yoluyla literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Yöntem

Nitel desende oluşturulan bu çalışmada; literatür taraması, alan araştırmasının yarı-yapılandırılmış görüşme ve doküman analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır. Çalışmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi, literatür taraması neticesinde ulaşılan yazılı kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda oluşturulmuştur.

Türk müziği bestecisi İrfan Özbakır hakkında bilgilere ulaşılmasında; alan araştırmasının yarı-yapılandırılmış görüşme yönteminden faydalanılmıştır. Bu bağlamda; İrfan Özbakır'ın yaşamı, sanatçı kişiliği, yetiştirmiş olduğu sanatçı ve icracılar, sanat yaşamı boyunca çalışmış olduğu kimseler ve Türk müziğine miras bırakmış olduğu başlıca önemli eserleri hakkında bilgilere ulaşılması amacıyla bestecinin oğlu Ziya Ümit Özbakır ile yarı-yapılandırılmış bir görüşme gerçekleştirilmiştir.

Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi, görüşme sırasında aktarılan eksik ya da üstü kapalı ifadeler hakkında yeniden yöneltilen derinlemesine sorular yoluyla görüşmecinin yanıtlarının daha anlaşılabilir biçimde yanıtlanabilmesine olanak sağlamaktadır (Çepni, 2010, s. 145). Gerçekleştirilen görüşme öncesinde, konuya ilişkin 6 sorudan oluşan bir soru şablonu oluşturulmuş olup görüşme sırasında bu şablonda yer alan sorular görüşmeciye yöneltilmiştir. Görüşmeci tarafından aktarılan bilgilere daha kapsamlı bir nitelik kazandırılması amacıyla görüşmenin seyrine uygun biçimde anlık olarak açık uçlu sorular da yöneltilmiştir. Video-kamera yardımıyla kayıt altına alınan görüşme, yazım kuralları göz önünde bulundurularak aslına uygun biçimde yazı diline aktarılmıştır.

Çalışmada başvuru bilimsel araştırma yöntemlerinden birinin de doküman analizi yöntemi olduğu söylenebilir. Belge taraması olarak da bilinen doküman analizi; film, resim, dergi, kitap gibi görsel-işitsel ve yazılı materyallerin çözümlenebilmesine olanak sağlayan nitel bir araştırma yöntemidir (Karasar, 2005, s. 183). Bu bağlamda; sahada gerçekleştirilen kapsamlı taramalar neticesinde İrfan Özbakır'ın kendi el yazısı ile kaleme almış olduğu ve içerisinde besteciye ait birçok eserin bulunduğu nota fihristine ulaşılmıştır. Ulaşılan bu nota fihristinden seçilen 3 eser, Sibeliyus nota yazım programı aracılığıyla notaya aktarılarak Arel-Ezgi-Uzdilek Türk müziği kuramı çerçevesinde makamsal çözümlenmeleri gerçekleştirilmiştir. Çalışmada bu 3 esere yer verilmesinin en önemli sebebi ise, ilgili eserlerin daha önce gün yüzüne çıkmamış olmasıdır.

Özbakır'ın, birçoğu oldukça tanınmış ses sanatçıları tarafından seslendirilen ve dinleyicilerin dimağında yer edinen 800'ün üzerinde bestesi bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla gerçekleştirilen bu çalışmanın odak noktasındaki sınırlılıkları da göz önünde bulundurularak; bestecinin hususi nota fihristinde yer alan fakat bugüne kadar gün yüzüne çıkarılmamış, birbirinden farklı makamsal yapıdaki 3 eseri ile sınırlandırılmıştır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Türk Müziği Ses Sistemi ve Makamsal Yapısı

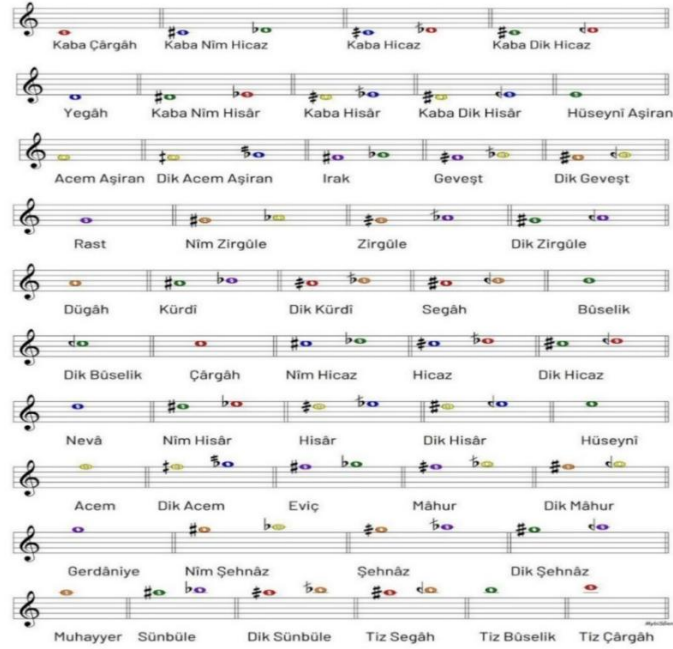
Köklü bir geçmişten günümüze uzanan süreçte biçimlenerek varlığını sürdüren Türk müziğinin, kendine özgü çeşitli karakteristik özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Türk müziğini dünyadaki diğer müzik türlerinden ayıran en temel özellikleri arasında; kendine özgü ses sistemi ile makamsal ve ritmik (usulleri) yapısı gösterilebilir.

Rauf Yekta Bey Okulu ve Arel-Ezgi Okulu, Safiyuddin Abdülmümin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgî'nin öncülüğündeki sistemci okuldan bu yana Türk müziğini metodolojik açıdan ele alan başlıca kuramsal sistemlerdir (Kutluğ, 2000, s. 25). Safiyuddin Abdülmümin Urmevî tarafından kaleme alınan ve Türk müziği ses sistemi hakkındaki ilk kuramsal çalışma niteliği taşıyan Kitabül Edvar'da, sekiz sestem oluşun bir ses dizisi 17 aralığa bölünmektedir (Kaçar, 2012, s. 11). Günümüzde yaygın bir biçimde kullanılan 24 aralıklı Türk müziği ses sisteminin, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi olarak adlandırıldığı söylenebilir. 20. yy. da ilk kez Rauf Yekta Bey tarafından öne sürülen, daha sonrasında ise küçük farklılıklarla Hüseyin Saadettin Arel, Suphi ezgi ve Prof. Dr. Salih Murat Uzdilek gibi müzikologlar tarafından geliştirilen bu ses sistemi, bir oktavlık 8'li ses dizisinin, eşit olmayan 24 aralığa bölünmesi esasına dayanmaktadır (Akdoğan, 1999, s. 24-25). Arel-Ezgi-Uzdilek Türk müziği ses sistemine göre ses değiştirici işaretler Tablo 1.'de görülmektedir.

ARALIĞIN ADI	KOMA DEĞERİ	DIYEZ İŞARETİ	BEMOL İŞARETİ	SEMBOLÜ
KOMA (virgül)	1	#	♭	F
BAKİYE	4	#	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEP	5	#	♭	S
BUYUK MUCENNEP	8	#	♭	K
TANİNİ	9	✕	♭	T
ARTIK ARALIK	9 dan fazla	—	—	A

Tablo 1. Türk Müziği Ses Değiştirici İşaretleri (Mavink, b.t.).

Arel-Ezgi-Uzdilek Türk müziği ses sistemine göre perde isimleri, Tablo 2.'de görülmektedir.



Tablo 2. Türk Müziği Perde İsimleri (MyBisGen, 2023, Mayıs 24).

Makam olgusu ilk kez, Abdülkâdir Meragî'nin 1418 yılında kaleme aldığı Makâasîd-ül Elhân isimli eserinde; "belirli giriş, gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri" şeklinde tanımlanmıştır (Tanrıkorur, 2015, s. 127). Türk müziğinde makamların, belirli kurallar çerçevesinde bir araya getirilen özel 4'lü ve 5'li ses dizileriyle oluşturulduğu ifade edilebilir. Özkan, çeşni olarak adlandırılan bu 4'lü ve 5'li ses dizilerinin Türk müziğinin temelini oluşturduğuna dikkat çekmektedir (Özkan, 1990, s. 41). Ergöz, dörtlü ve beşli ses dizilerinin bir araya gelmesiyle oluşan ve yedeni, durağı ve güçlüsü bulunan ses dizilerine makam denildiğini ifade etmektedir (Ersöz, 2007, s. 37).

Makam müziğinde ses dizisini ölü bir iskelete benzeten Aksoy (b.t.)'a göre; bu iskeletin can bulabilmesi seyir ile mümkün hale gelmektedir. İnci, çıkıcı ve incici-çıkıcı olmak üzere üç tür seyir bulunduğu dikkat çeken Özkan'a göre seyir, makam oluşturmak için dizide belli kurallara göre hareket edilmesidir (Özkan, 2003, s. 411). Harmancı, bir makam dizisinde seyir yapılabilmesi için; seyrin tamamlandığı karar veya durak perdesi, durak perdesinin bir oktav üstünde yer alan tiz durak perdesi, makam dizisinin çeşnilerinin birleştiği güçlü perdesi ve ezgiyi karar perdesine götüren yeden perdesi gibi seyir karakterini belirleyen birtakım unsurlara ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir (Harmancı, 2011, s. 218). Özbek ise makamı; "belirli bir ses dizisinde karar (kalıcı durak), yarım karar (güçlü) ve asma karar (geçici durak) perdelerini, makama has çeşniler oluşturacak şekilde belirtmek ve o makama has olan seyir özelliklerine uymak şartıyla meydana getirilmiş müzik cümlelerinden oluşan model (prototip) eser" şeklinde tanımlamaktadır (Özbek, 2023, s. 62).

Arel-Ezgi-Uzdilek'in Türk müziği ses sistemine göre makamlar basit, şed (göçürülmüş) ve mürekkep (birleşik) makamlar olmak üzere üç başlık altında ele alınmaktadır (Çolakoğlu, 2007).

Tam 4'lü ve 5'lilerin bir araya gelmesinden oluşan basit makamlarda güçlü perdesinin, ses dizisinin dördüncü ya da beşinci derecesi olduğunu belirten Kaçar, Türk müziğinde; buselik, çargâh, hüseyni, uşşak, rast, neva, kürdi, basit suzinak, karcıgar, hicaz, hicaz uzal, zirgüleli hicaz ve hicaz hümayun olmak üzere on üç adet basit makam bulunduğunu ifade etmektedir (Kaçar, 2012, s. 63).

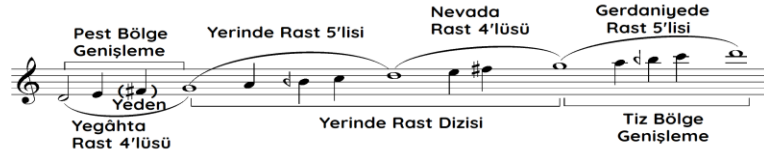
Basit ya da birleşik makamların durak perdesinden başka bir perde üzerine göçürülmesi yoluyla meydana getirilen makamların şed (göçürülmüş) makam olarak tanımlandığını ifade eden Özkan, bazıları dışında genellikle sekizli bir ses dizisiyle ifade edilemeyen, çeşni ve dizi bakımından zengin makamların ise birleşik makam olarak tanımlandığını belirtmektedir (Özkan, 2003, s. 411).

Araştırmaya konu olan besteci İrfan Özbakır'ın, çalışma kapsamına alınan; "Çözemedim Bir Türü" (rast), "Yalnız Bırakıp" (nihavend) ve "Kara Gözlü Yârimi" (muhayyer kürdi) isimli eserlerinin oluşturulduğu makamlar hakkında kısaca bilgiler sunulması gerekir;

Rast Makamı

Türk müziğinin en eski ve en yaygın makamlarından biri olan Rast makamı, rast perdesi üzerindeki rast 5'lisine, neva perdesi üzerindeki rast 4'lüsünün eklenmesiyle oluşan basit bir makamdır (Özkan, 2007b, s. 461).

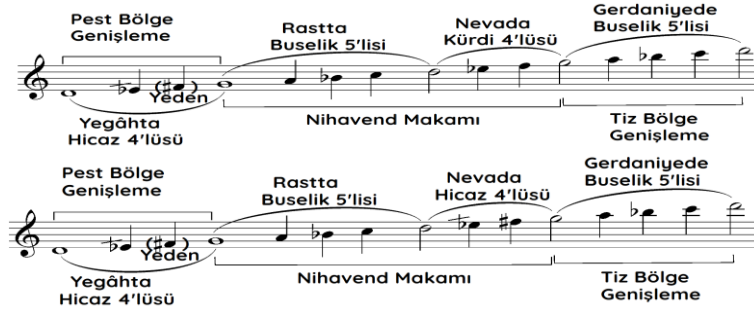
Çıkıcı bir seyir yapısına sahip olan rast makamının durağı rast perdesi, güçlüsü neva perdesi, yedeni ise ırak perdesidir. Hem pest hem de tiz bölgeden genişleyebilen rast makamı dizisine pest bölgeden yegâhta rast 4'lüsü, tiz bölgeden ise gerdaniyede rast 5'lisi eklenmesiyle genişletilmiş olur. Rast makamı dizisi, Şekil 1.'de görülmektedir.



Şekil 1. Rast Makamı Dizisi

Nihavend Makamı

Rast perdesindeki buselik 5'lisi ile neva perdesindeki kürdi ya da hicaz 4'lüsünün bir araya getirilmesiyle oluşturulan nihavend makamı, buselik makamının rast perdesine göçürülmüş biçimi olması bakımından şed (göçürülmüş) bir makamdır. Genel anlamda inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olan nihavend makamının durağı rast, güçlüsü neva, tiz durağı gerdaniye ve yedeni ırak perdeleridir (Özkan, 2007a, s. 99). Hem pest hem de tiz bölgeden genişletilebilen nihavend makamının pest bölgeden genişletilmesi yegâhta hicaz 4'lüsü ile, tiz taraftan genişletilmesi ise gerdaniyede buselik 5'lisi ile gerçekleşmektedir (Gökçen, 2015). Nihavend makamı dizileri, pest ve tiz bölgelerden genişlemeleriyle birlikte Şekil 2.'de görülmektedir.



Şekil 2. Nihavend Makamı Dizileri

Muhayyer Kürdi Makamı

Muhayyer dizisinin sonuna kürdi 4'lüsü ya da 5'lisi eklenmesiyle oluşan ve mürekkep (birleşik) bir makam olan muhayyer kürdi makamı, inici bir seyir karakterine sahiptir. Muhayyer makamının seyri sonrasında düğâh perdesinde kürdili karar verildiğinde muhayyer kürdi makamı ortaya çıkmaktadır fakat bu makam son elli senedir Türkiye'de bu şekliyle kullanılmak yerine inici bir kürdi dizisi şeklinde kullanılmaktadır (Özkan, 2020, s. 24). Muhayyer Kürdi makamı dizisi Şekil 3.'te görülmektedir.



Şekil 3. Muhayyer Kürdi makamı dizisi

BULGULAR ve YORUM

İrfan Özbakır'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği

İrfan Özbakır, dört çocuklu bir ailenin en büyük çocuğu olarak 1926 yılında Amasya'da dünyaya gelmiştir. Henüz küçük bir çocukken müziğe karşı derin bir ilgi duymaya başlayan İrfan Özbakır'ın müziğe yönelmesinde, musikişinas bir ailede yetişmesinin de etkisi olduğu ifade edilebilir. Ziya Ümit Özbakır, babası İrfan Özbakır ve diğer aile bireyleri hakkında şu bilgileri aktarmaktadır;

"1926 yılında Amasya'da dünyaya gelen babam, Ziya Efendi ve Ulviye Hanım'ın en büyük evladıdır. Babası Ziya Efendi'nin, Amasya'da bakırcı dükkânı varmış. Aile, soyadı kanunu ile birlikte Özbakır soyadını almış. Bunda bakırcılık mesleğinin de etkisi olmuştur. Ailenin diğer fertleri de musiki ile çok ilgilidiler. Ailenin, babamdan sonraki ikinci büyük evladı olan Orhan amcam, Amasya Sultan Bayezid Camii imamıydı. Çok güzel sesi vardı, vakitlerine uygun makamlarla okurdu ezanı. Önceleri klârnet çaldığını da duymuştum. Sonra O'nun küçüğü Burhan amcam da Türk halk müziğinde çok güzel derlemeleri olan bir insandı. İnternette ufak bir araştırma yaptığında da zaten türkülerini bulunabilir. Çok güzel bağlama çalıyordu. Hatta Amasya Belediyesi Türk Müziği Konservatuarı'nda korolar oluştururdu, bağlama toplulukları oluştururdu. Dolayısıyla kendi türkülerini de söylenirdi, icra edilirdi. Ve türkülerini derlemeleri yapardı. Bunlara bizzat şahidim. Halam Türkün Hanım da ailenin

en küçük evladı. O da musikişinas bir insandı ama müzikle direkt olarak ilgilenmemiş. Halen hayattadır kendisi. Hatta kızlarından birisi de İstanbul'da Devlet Klâsik Türk Müziği Korosundadır. Ben de müzik öğretmenliği yapmaktayım” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

İrfan Özbakır, ilkokul öğrenimi sırasında ailesinin de yönlendirmeleriyle o dönem Amasya'nın önde gelen kimselerinden müzik eğitimi almaya başlamıştır. Ziya Ümit Özbakır, babası ile ilgili bu süreci şu şekilde özetlemektedir;

“Babam, ilkokul çağlarında müziğe olan tutkusu sebebiyle Amasya'da kumaş tüccarı Rasim İstanbul'dan batı tarzında keman dersleri almış ve enstrüman çalmaya bu şekilde başlamış. Sonra yine Amasya'da Ali Şener'den, Mustafa Türköver'den de dersler alarak müzikal donanımını geliştirmiştir” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

İlk, orta ve lise öğrenimini Amasya'da tamamladıktan sonrasında müzikal meziyetlerini daha üst noktalara taşıyabilmesi adına ailesi, İrfan Özbakır'ı İstanbul'a göndermiştir. Ziya Ümit Özbakır, bu süreçle ilgili olarak şu bilgileri paylaşmaktadır;

“Babam İrfan Özbakır, ilk öğrenimini Amasya'da tamamlamış. Ortaöğretimden sonra da annesi Ulviye Hanım, oğlunun müziğe olan yeteğini fark etmiş. Çünkü babam müzik konusunda çok tutkuluymuş. Annesi; “Bu çocuk buralarda durmayacak en iyisi İstanbul'a gönderelim” demiş. Ortaöğretimden sonra da İstanbul'da konservatuarı kazanmış. Hatta 6 yıllık konservatuarı 4 yılda bitirmiş. Bu süreçte Kemal Gürses, Şefik Gürmeriç, Cavit Ongun gibi hocalardan makam, usûl, nazariye, solfej, repertuar ve edebiyat dersleri alarak kendisini geliştirmiştir. Amasya'da Rasim İstanbul ile başladığı batı tarzı keman eğitimini, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Türk müziği tarzında geliştirerek sürdürmüştür. Ve bu arada uda merak salarak kendi başına da ud öğrenmiştir. Askerliğini de yine İstanbul'da bandoda görev alarak gerçekleştirmiştir. Hatta İstanbul'un Hisarları Deniz'e Bakar isimli ilk bestesini de 1947 yılında yapıyor” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

İstanbul'da Türk müziğine son derece önemli katkılar sağlamış müzik insanlarından akademik anlamda müzik öğrenimi gören İrfan Özbakır, sonrasında askerlik görevini de burada tamamlamış ve İstanbul'a yerleşmiştir. İstanbul'a yerleşmesi ile birlikte sanat yaşamında yeni bir evreye geçiş yapan İrfan Özbakır'ın, burada birbirinden kıymetli sanatçılarla aynı sahneyi paylaşma imkânı bulduğu ifade edilebilir. Ziya Ümit Özbakır, babasının bu süreçte yaşadıkları ile ilgili izlenimlerini şöyle aktarmaktadır;

“Babam, askerlik sonrasında İstanbul'a yerleşiyor. Burada ünlü müzik üstatlarını tanıma imkânı buluyor. Yedi yıl süre ile İstanbul Fasil Heyeti'nde çalışarak solistlere ve korolara eşlik ediyor. Yurt içinde ve yurt dışında Zeki Müren'e, Bülent Ersoy'a, Muazzez Abacı'ya, Behiye Aksoy'a, Gönül Yazar'a, Gönül Akkor'a vs. pek çok sanatçıya sahnede eşlik ediyor” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

İstanbul'a yerleştikten sonra tanınmış birçok önemli ses sanatçısı ile aynı sahneyi paylaşan İrfan Özbakır, bu süreçte bir yandan da kendi kurmuş olduğu özel müzik okulunda yeni öğrenciler yetiştirmeye başlamıştır. İrfan Özbakır'ın yetiştirdiği öğrencileri arasında, tanınmış birçok ses sanatçısı bulunduğunu belirtmek gerekir. Bu husus, İrfan Özbakır'ın sanatçı-icracı kişiliğinin yanı sıra oldukça başarılı bir eğitimci olduğunu da açıkça göstermektedir. Ziya Ümit Özbakır, babasının İstanbul'daki müzik okulunda yetiştirmiş olduğu sanatçılarla ilgili olarak şu bilgileri paylaşmaktadır;

“Babam, önceleri Kenan Doğulu'nun babası Yurdaer Doğulu'nun müzik dershanesinde ve daha sonra da kendisinin açtığı İstanbul/Aksaray'da bulunan İnan İş Hanı'nın dördüncü katındaki müzik dershanesinde solfej, bona, enstrüman, nazariye ve repertuar dersleri veriyor. Ayşe Tunalı, Emel Sayın, Muazzez Ersoy, Sinan Özen başta olmak üzere tanınmış-tanınmamış birçok müzisyeni yetiştirmiştir. Hatta ben şeye tanımım, en son Hülya Koçyiğit'i de çalıştırmıştı. O'nun da kısa bir sahne yaşantısı olmuştu Ankara'da lunaparkta, gazinoda kendisini izlemiştim. Yaz tatillerinde zaman zaman babamın dershanesinde benim de solfej derslerine girdiğim oldu. Tabii ben Ankara'daydım. Babam, annemden ayrı olduğu için. Annem babamın ilk eşiydi. Dolayısıyla ben Ankara'da okuyordum. Babam İstanbul'da yaşıyordu. Ama yaz tatillerinde genelde birlikte oluyorduk babamla” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

Enstrümanı ile birçok sanatçıya sahnede eşlik eden, kurmuş olduğu özel müzik okulunda birçok müzisyen ve ses sanatçısı yetiştiren İrfan Özbakır'ın, üretmiş olduğu bestelerle de Türk müziğine son derece önemli katkılar sağladığı söylenebilir. İrfan Özbakır'ın üretmiş olduğu besteler, tanınmış birçok önemli ses sanatçısı tarafından seslendirilmiştir. Ziya Ümit Özbakır, bu hususa şu şekilde açıklık getirmektedir;

“Babamın bestelerini okumayan sanatçı hemen hemen kalmamış gibi aslında. Günümüzde de tabii icra ediliyor korolarda ya da solist olarak insanlar icra ediyorlar. Zeki Müren, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Mediha Şen Sancakoğlu, Bülent Ersoy, Gönül Yazar, Yaşar Özer, Nesrin Sipahi, Mustafa Sağyaşar, Ahmet Özhan, Behiye Aksoy, Sevim Tanürek gibi birçok sanatçı eserlerini seslendirmiştir” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

İrfan Özbakır'ın, dillere pelesenk olmuş, dinleyicilerin dimağında yer edinmiş oldukça fazla sayıda bestesi bulunduğunu söylemek mümkündür. Birçok makamda besteleri bulunmasına karşın özellikle rast makamındaki besteleriyle ön plâna çıkan İrfan Özbakır'ı yakinen tanıyan kimseler, kendisine “Rastçı İrfan” ismini yakıştırmaktadırlar. Ziya Ümit Özbakır, babasının dilden dile dolaşan başlıca besteleri hakkında bilgiler paylaşırken bu hususa da kısaca şöyle değinmektedir;

“Babam biraz neoklâsik dönem bestecisi. Piyasa şarkıları tadında, tarzında çok şarkıları var. Şimdi baktığınızda o kadar çok makamda beste yapmış ki. Hemen hemen her makamda bestesi var. “Şarkımı Senin İçin” mahur makamında, “Gidenler Dönmez” nihavend makamında,

“Pişman Olur Da Bir Gün Dönersen Bana Geri” ve “Bir Sen Kaldın İçimde” hüzzam makamında, “Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor” hicaz makamında. Ama baktığınız zaman da “Ömrümce Hep Adım Adım”, “Sensiz Kalan Gönümde”, “Meyhanelerde Akşam Olunca Beni Ara”, “Kim demiş ki Sevgiler Ayrılıklarla Biter”, “Hasretin Azabını”, “Seni Nasıl Sevdim”, “Aşkın İçimde Rüya” gibi pek çok bestesi de rast makamında. Rast makamını gerçekten çok seviyordu. Aslında Türk müziğinin özüne lâıyk olarak icra edilmesinden, herhangi bir değişiklik yapılmadan kendi tarzında ve makamında okunmasından yanaydı ama yeniliğe de açıktı. Türk müziğinin evrensel boyuta taşınmasını istiyordu. Hatta bunun için kendine bir de piyano almıştı. Tabii Türk müziğinde her makamı çok sesli bir yapıya büründürmek pek de kolay bir iş değildir. Sadece mahur, nihavend, acem kürdi, sultan-ı yegâh gibi makamlar biraz daha uygun nispeten. Onlar bile tümüyle uymuyor. Rast makamı O’nun hoşuna gidiyordu. Dolayısıyla rast makamında çok fazla bestesi olduğu için kendisini tanıyanlar babama Rastçı İrfan derlerdi” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

Ziya Ümit Özbakır, babasının bir besteci olarak nasıl bir yaşam biçimine sahip olduğu ya da eserlerini üretirken nasıl bir yaklaşım içerisinde bulunduğu ve nelere dikkat ettiği gibi hususlar hakkındaki izlenimlerini şu şekilde ifade etmektedir;

“Çok mazbut bir aile yaşamı vardı. Munis, güzel gönüllü, gerçekten yardım sever, güler yüzlü, dürüst, hiçbir kötü alışkanlığı olmayan inançlı bir insandı. Hayatı boyunca inanın ağzına bir damla alkol ya da sigara koymamıştır. Yani öyle bir insan. Diyeceksiniz ki; “Meyhanelerde Akşam Olunca Beni Ara” gibi bir eseri nasıl yazdı? İnanın ben de hayret ediyorum. Gerçi o eserin sözleri Hikmet Münir Elçioğlu’na aittir. Babama çok güfte geldiğine birçok kez şahit olmuşumdur. Kitaplar gönderirlerdi insanlar, güfte kitapları, şiir kitapları vs. Tabii babam çok popüler bir insan olduğu için de herkes şiirinin bestelenmesini istiyordu. Hiç kıramadıkları olduğunda nadiren, ki bazen onlara da rast geldim biraz zorunlu beste. Onlara da “Cuma günlük besteler” derdi. Bir keresinde rastlamıştım. Şiirini getirenlerden birisi; “Hocam Cuma gününe yetişir mi” diye sormuştu. Tabii babamdan gerekli tepkiyi görmüştü. Dolayısıyla bu tür işlere “Cuma günlük beste” derdi. Güfte yazmazdı. Bestelerini yaparken güfte konusunda hakikaten çok seçici davranırdı. Özellikle güftelerdeki hece veznine, ses ve söz uyumuna, prozodiye çok dikkat ederdi. Dolayısıyla son derece özenliydi güfte seçimi konusunda. İçine sinerse, O’na bir şeyler hissettirirse notaya dökerdi” (Z., Ü. Özbakır, Kişisel Görüşme, 01.08.2025).

Gerek üretmiş olduğu besteleriyle gerekse yetiştirmiş olduğu öğrencileriyle olsun Türk müziğine önemli katkılar sağlayan İrfan Özbakır, 14 Aralık 2003 yılında geçirmiş olduğu kalp krizi nedeniyle Marmaris’te vefat etmiştir.

İrfan Özbakır'ın 3 Eserinin Makamsal Çözümlemesi

"Çözemedim Bir Türü" Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Çözemedim Bir Türü

The musical score for the first part of 'Çözemedim Bir Türü' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. The third staff contains measures 7, 8, and 9. The lyrics are: 'Çö ze me dim bir tür lü aş kı mız bir bil me ce aş kı mız bir bil me ce'. The score includes first and second endings for measures 7-8 and 8-9.

Şekil 4. Çözemedim bir türü eserinin 1. Bölümü

Şekil 4.'te İrfan Özbakır'ın, "Çözemedim Bir Türü" isimli eserinin 1. Bölümü yer almaktadır. Ek-1'de de görülebileceği üzere; şarkı formundaki eser, zemin (A+a) nakarat (B+b) meyan (C+c) bölümlerinden oluşmaktadır. Donanımında si koma bemolü (segâh) ve fa bakiyye diyezi (evç) bulunan eser rast makamında bestelenmiştir. 1. Ölçü yegâh perdesinden başlamış olup ikinci ölçüde rast perdesinde karar verilerek yegâhta rast 4'lüsü gösterilmiştir. 3. Ölçüde segâhta segâh çeşnili asma kalış, 4. Ölçüde ise rastın ikinci derecesi olan düğâhta uşşak çeşnili asma kalış yapılmış olup 5. Ölçüde yerinde rast 5'lisi gösterilerek rastta rastlı tam kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesinden başlayan 6. Ölçüde ise nevada rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. 7. Ölçüde yerinde rast 5'lisi gösterilerek tüm ezgi tekrarlandıktan sonra 8. Ölçüde nevada rast çeşnili yarım kalış yapılmış ve eserin nakaratını oluşturan ikinci bölümüne geçiş sağlanmıştır. Şekil 5.'te eserin ikinci bölümü görünmektedir.

The musical score for the second part of 'Çözemedim Bir Türü' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 9, 10, and 11. The second staff contains measures 12, 13, and 14. The third staff contains measures 15 and 16. The lyrics are: 'Do ya ma dim sev gi ne u yu ma dim bir ge ce'. The score includes first and second endings for measures 15-16.

Şekil 5. Çözemedim bir türü eserinin 2. Bölümü

Neva perdesinden başlayan 9. Ölçüde segâhta segâh çeşnili asma kalış yapılmış, 10. Ölçüde düğâhta uşşak çeşnili asma kalış yapılmış, 11. Ölçüde ise yerinde rast 5'lisi gösterilerek rastta rastlı tam kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesinden başlayan 12. Ölçüde ise uşşak makamı dizisinin tüm sesleri duyurularak dizinin ikinci derecesi olan segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu yönüyle 12. Ölçüde uşşak geçkisi yapıldığı ifade edilebilir. 13. Ölçüde yerinde rast 5'lisi ile birlikte 14. Ölçüde rastta rastlı tam kalış gösterilmiştir. 15. Ölçüde nevada rast çeşnili yarım kalış yapılarak tüm ezgi tekrar edilmiş olup 16. Ölçüde ise segâhta segâh çeşnili asma kalış yapılarak eserin meyan bölümünü oluşturan üçüncü bölümüne geçiş sağlanmıştır. Eserin üçüncü bölümü Şekil 6.'da görülmektedir.

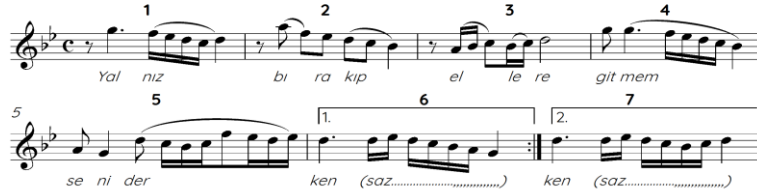


Şekil 6. Çözemedim bir türlü eserinin 3. Bölümü

Nim hicaz perdesiyle başlayan 17. Ölçüde bir komalık si bakiyye diyezi ile birlikte müstear çeşnisi gösterilmiş ve 18. Ölçüde nevada müstear çeşnili yarım kalış yapılmış, 19. ve 20. Ölçülerde bu müstear çeşnisi sürdürülmüştür. 21. Ölçüde eserin ses sahası muhayyer perdesine kadar genişletilerek segâhta segâh çeşnili asma kalış, 22. Ölçüde ise nevada rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. 23. Ölçüde segâhta segâhlı asma kalış yapılarak dolap yoluyla tüm ezgi tekrarlanmış 24. Ölçüde nevada rastlı yarım kalış yapılarak senyö işaretiyle birlikte eserin nakarat bölümünü oluşturan 2. Bölümüne geçiş sağlanmıştır.

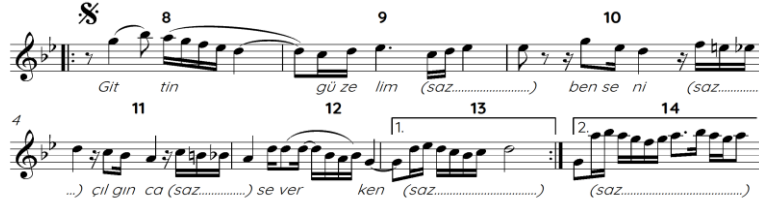
“Yalnız Bırakıp” Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Yalnız Bırakıp



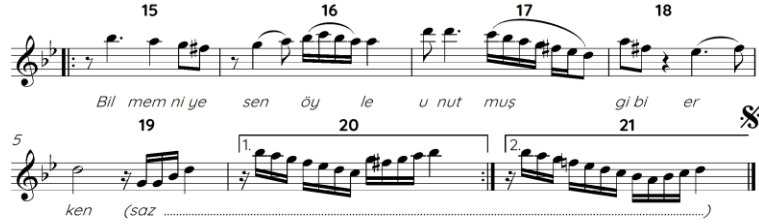
Şekil 7. Yalnız Bırakıp eserinin 1. Bölümü

Şekil 7.'de İrfan Özbakır'ın, “Yalnız Bırakıp” isimli eserinin 1. Bölümü yer almaktadır. Ek-2’de de görülebileceği üzere; şarkı formundaki eser, zemin (A+a) nakarat (B+b) meyan (C+c) bölümlerinden oluşmaktadır. Donanımında beş komalık si ve mi (küçük mücennep) bemolleri bulunan eser nihavend makamında bestelenmiştir. 1. Ölçüde makamın tiz kararı olan gerdaniye perdesinden başlanarak neva perdesinde kürdi çeşnili yarım kalış, 2. Ölçüde ise kürdi perdesinde çargâh çeşnili asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde düğâh perdesi üzerinde kürdi 4’lüsü gösterilerek 4. Ölçüde tekrar kürdi perdesinde çargâh çeşnili asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde Rast-Acem perdeleri arasında armonik bir çıkış yapılmış, 6. Ölçüde ise rastta buselik çeşnili tam kalış yapılarak nihavend makamı dizisi tamamlanmıştır. 7. Ölçüde dizinin güçlüsü olan neva perdesinde kürdi çeşnili yarım kalış yapılarak eserin ikinci bölümüne geçiş sağlanmıştır. Eserin ikinci bölümü Şekil 8.’de görülmektedir.



Şekil 8. Yalnız Bırakıp eserinin 2. Bölümü

Eserin nakarat bölümünü oluşturan Şekil 8.'e bakıldığında; 8. Ölçüde nevada kürdi çeşnili yarım kalış, 9. ve 10. Ölçülerde dik hisar perdesinde kürdi çeşnili asma kalış, 11. Ölçüde kürdide çargâh çeşnili asma kalışlar yapıldıktan sonrasında 12. Ölçüde rastta buselik çeşnili tam kalış yapıldığı görülmektedir. 13. Ölçüde dizinin güçlüsü olan neva perdesinde kürdili yarım kalış yapılarak tüm ezgi tekrar edilmiş, 14. Ölçüde ise muhayyer perdesinde kürdili yarım kalış yapılarak eserin 3. Bölümüne (meyan) geçiş sağlanmıştır.



Şekil 9. Yalnız Bırakıp eserinin 3. Bölümü

Şekil 9.'a göre; 15. Ölçüde sünbüle perdesinden başlanarak nihavend makamı, tiz bölgeden buselikli biçimde simetrik olarak genişletilmiştir. 16. Ölçüde gerdaniye perdesi üzerindeki buselik dizisinin 2. Derecesi olan muhayyerde kürdi çeşnili asma kalış yapılmıştır. Neva perdesine kadar inen 17. Ölçüde ise nihavend makamının genel karakteristik seyir ve özelliklerine uygun biçimde nevada hümâyûn dizisi gösterilmiştir. Bu husus 18. ve 19. Ölçülerde sürdürülmüş olup 19. Ölçünün üçüncü dörtlüğündeki armonik buselik geçkisi yardımıyla makamın ana dizisine dönüş sağlanmıştır. Eserin bu bölümün birinci dolabı olan 20. Ölçüde tekrar neva perdesi üzerinde hicaz hümâyûn geçkisi yapılmıştır. Bölümün ikinci dolabı olan 21. Ölçüde ise makamın ana dizisine geçiş sağlanarak senyö yoluyla eserin nakaratını oluşturan ikinci bölümüne dönüş sağlanmıştır.

“Kara Gözlü Yârimi” Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Kara Gözlü Yârimi

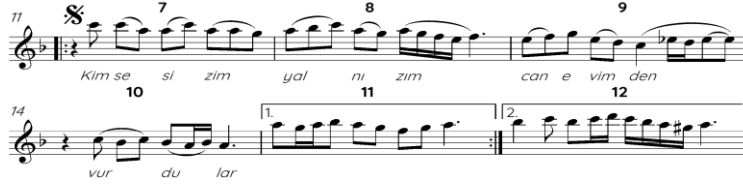


Şekil 10. Kara gözlü yârimi eserinin 1. Bölümü

Çalışmanın kavramsal-kuramsal çerçevesini oluşturan bölümde muhayyer kürdi makamının donanımındaki ses değıştirici işaretlerin; si koma bemolü ve fa bakiyye diyezi olduğu,

muhayyer makamı dizisinin genel seyri sonrasında düğâh perdesinde kürdili karar verilmesi neticesinde muhayyer kürdi makamının ortaya çıktığı ifade edilmişti. Bu bağlamda İrfan Özbakır'ın çalışma kapsamında makamsal çözümlenmesi gerçekleştirilen "Kara Gözlü Yârımı" isimli eserin donanımında ses değıştirici işaret olarak beş komalık (küçük mücennep) si kürdi bemolü kullanılması oldukça dikkat çekmektedir. Bu husus, Özkan (2020, s. 24)'ın; bu makamın Türkiye'de son 40-50 yıldır inici bir kürdi dizisi olarak kullanıldığına ilişkin tespitini doğrulamaktadır. Öte yandan bu husus, İrfan Özbakır'ın yaşadığı dönemin bestecilik anlayışına uygun biçimde besteler ürettiğini de göstermektedir.

Ek-2'de de görülebileceği üzere; Şekil 10.'da 1. Bölümü yer alan şarkı formundaki eser, zemin (A+a), nakarat (B+b) ve meyan (C+c) bölümlerinden oluşmaktadır. Muhayyer perdesi bölgesinden başlayan eserin 2. Ölçüsünde, dizinin güçlü perdesi olan muhayyerde kürdi çeşnili yarım kalış, 3. Ölçüde acem perdesinde çargâh çeşnili asma kalış, 4. Ölçüde ise dizinin güçlüsü olan muhayyer perdesinde kürdi çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Eserin 5. Ölçüsünde düğâhta kürdili tam kalış yapılmıştır. Tüm ezgi tekrarlandıktan sonrasında 6. Ölçüde ise muhayyerde kürdili yarım kalış yapılarak eserin 2. Bölümüne geçiş sağlanmıştır.



Şekil 11. Kara gözlü yârımı eserin 2. Bölümü

Tiz çargâh bölgesinden başlanan 7. Ölçü sonrasında 8. Ölçüde acem perdesinde çargâh çeşnili asma kalış, 9. Ölçüde ise dik hisar perdesinde kürdi çeşnili asma kalış yapılmıştır. 10. Ölçüde düğâh perdesi üzerinde kürdi çeşnili tam kalış yapılmıştır. 11. Ölçüde muhayyerde kürdi çeşnili yarım kalış sonrasında ezgi tekrarı gerçekleşmiştir. Bölümün ikinci dolabı olan 12. Ölçüsünde segâh geçkisi yapılarak eserin meyanını oluşturan üçüncü bölüme geçiş sağlanmıştır. Eserin üçüncü bölümü Şekil 12.'de görülmektedir.



Şekil 12. Kara Gözlü Yârımı eserin 3. Bölümü

Şekil 12.'ye göre; eserin 13. Ölçüsünde muhayyer perdesi üzerinde segâh çeşnili asma kalış yapılmıştır. 17. Ölçünün bitimine kadar segâh esinti devam ettirilmiştir. 18. Ölçüde ise muhayyer kürdi makamının genel karakteristiğine dönüş sağlanmıştır.

SONUÇ

Aktarılan tüm bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere; İrfan Özbakır, küçük yaşlardan itibaren büyük bir tutkuyla bağlandığı müzik sanatını önce Amasya'nın ileri gelen müzik insanlarından aldığı özel derslerle geliştirmiş, sonrasında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Kemal Gürses, Şefik Gürmeriç, Cavit Ongun gibi birbirinden değerli müzik insanlarından almış olduğu akademik düzeydeki öğrenim ile üst noktalara taşımıştır. İstanbul'a yerleşmesinden sonrasında uzun yıllar boyunca Zeki Müren, Bülent Ersoy, Muazzez Abacı, Behiye Aksoy, Gönül Yazar ve Gönül Akkor gibi dönemin önde gelen ses sanatçılarına sahnelerde enstrümanı ile eşlik etmiş, yanı sıra kendi kurmuş olduğu müzik okulunda Ayşe Tunalı, Emel Sayın, Muazzez Ersoy ve Sinan Özen gibi tanınmış birçok müzisyen ve ses sanatçısının yetişmesine oldukça önemli katkılar sağlamıştır. İrfan Özbakır, Türk müziği repertuarına; Pişman Olur Da Bir Gün Dönersen Bana Geri, Şarkımı Senin İçin, Gidenler Dönmez, Bir Sen Kaldın İçimde, Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor, Ömrümce Hep Adım Adım, Sensiz Kalan Gönlümde, Meyhanelerde Akşam Olunca Beni Ara, Kim Demiş Ki Sevgiler Ayrılıklarla Biter, Hasretin Azabını, Seni Nasıl Sevdim, Aşkın İçimde Rüya gibi dilden dile dolaşan birçok beste kazandırmıştır.

Besteleyeceği eserler konusunda son derece titiz bir yaklaşım içerisinde bulunan İrfan Özbakır, güfte ve prozodiye ayrı bir önem vermektedir. İrfan Özbakır'ın çalışma kapsamında makamsal çözümlenmeleri yapılan eserlerinin, bestecinin yaşadığı dönemin müzik anlayışına ve genel anlamda Türk müziği makam kurallarına uygun biçimde bestelendikleri tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. (3. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- AKSOY, B. (b.t.). Osmanlı-Türk musikisinde makam kavramı. <http://turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/klasik-turk-muzigi-osmanli-turk-musikisinde-makam-kavrami> adresinden 14.09.2025 tarihinde alınmıştır.
- ALTINEL, Çoban, N., Y. & Güney, Karadeniz, Ş. (2020). Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 murabba bestesinin biçim analizi. *İdil*, 9(75). s. 1715-1737. <https://doi.org/10.7816/idil-09-75-08>
- ÇEPNİ, S. (2010). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. (4. Baskı), Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- ÇOLAKOĞLU, G. (2007). Geleneksel Türk müziği ses sistemi'nde ana dizi, tam aralık, bir sekizlinin bölünmesi, makam sınıflaması sorunlarına genel bakış ve çözüm önerileri. *Musîki Dergisi*. <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=185> adresinden 14.09.2025 tarihinde alınmıştır.
- DOĞAN, U. (2020). Yunus Emre'nin bestelenmiş üç eserinin makamsal çözümlemesi. *Journal of Arts*, 3(3), 219-236. <https://doi.org/10.31566/arts.3.016>
- ERGÖZ, S., E. (2007). *Türk müziği nazariyatı ve solfeji uygulama kitabı 1 basit makamlar şed makamlar*, İstanbul: Değişim Yayınları.
- GÖKÇEN, H. (2015). Nihavent makamı. <https://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/nihavent-makami/> adresinden 16.09.2025 tarihinde alınmıştır.

- GÜNGÖR SARIKAYA, M. E. (2024). Ezgi çekirdekleri yaklaşımı üzerinden Kemani Tatyos Efen-diye bir bakış. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(112), s. 1956–1970. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14020381>
- HARMANCI, A., B. (2011). Türk mûsikisinde seyir kavramı ve yeni bir form: Seyr-i Nâtık, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(2). 217-239. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/46946>
- İŞILDAK, C. K. (2023). Saadetin Kaynak'ın nihavend makamındaki eserlerinin makam ve geçki açısından incelenmesi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6(1), s. 107-137. <https://doi.org/10.51576/ynd.1307940>
- KAÇAR, G., Y. (2012). *Türk Musikisi Rehberi*. (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- KARADUMAN, İ. (2010). "Muallim İsmail Hakkı Bey'in bestecilik yönü ve ferahfeza peşrevinin incelenmesi". *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14(1), s. 345-354. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/221383>
- KARASAR, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (15. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- KUTLUĞ, M., F. (2000). *Türk Musikisinde Makam*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- LEVENDOĞLU, N., O. (2020). Geleneğe bağlı yenilikçi tavrın kült bestecisi Cinuçen Tanrıkorur ve bir temsili eser. *Erdem* (78), 151-188. <https://doi.org/10.32704/erdem.749154>
- MAVİNK (b.t.). Türk müziği ses sistemleri nelerdir. <https://mavink.com/post/F3DF40025F67E1D28B743CD573716725D8AM8698ED/t%C3%BCrk-m%C3%BCzi%C4%9Fi-koma-tablosu> adresinden 15.09.2025 tarihinde alınmıştır.
- MYBİSGEN (2023, Mayıs 24). Türk müziğinde perde isimleri. *Bisgen-Elvidotella*. <https://bisgen.blogspot.com/2023/05/turk-muziginde-perde-isimleri.html> adresinden 15.09.2025 tarihinde alınmıştır.
- ÖZBEK, H. (2023). *Türk müziği solfeji (makam/çeşni okuma bilgisi)*. İstanbul: Voice Production Yayınevi.
- ÖZKAN, İ., H. (1990). *Türk mûsikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. (3. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZKAN, İ., H. (2003). Makam. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZKAN, İ., H. (2007a). Nihavend makamı. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZKAN, İ., H. (2007b). Rast. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZKAN, İ., H. (2020). Muhayyer-kürdî. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 31. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- TANRIKORUR, C. (2015). *Müzik kültür dil*, (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- TAŞKIN, O. & Akbel Avcı, B. (2019). Hüseyin Sadettin Arel'in durak formundaki eserlerinin makamsal analizi. *Turkish Studies-Educational Sciences*, 14(6), s. 3409-3438. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.39917>
- TRT Belgesel (2015, Kasım 11). Gidenler Dönmez-İrfan Özbakır. <https://www.youtube.com/watch?v=nxO5fYavJrs> adresinden 07. 09. 2025 tarihinde alınmıştır.
- YILMAZ, K. (2015). Âşık Reyhânî türkülerinin makâm, usûl ve vezin yönünden analizi. *Turkish Studies*, 10(10), 973-996. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8662>
- YÜCEL, H. & Taşçeşme, H. (2020). Şekip Ayhan Özışık'ın hicaz makamında bestelediği eserlerin makam ve usûl yönünden incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(48), s. 75-99. <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.46043>

EXTENDET ABSTRACT

One of the fundamental components that shape a society's culture is, without question, music. It is an undeniable fact that the evolution of Turkish music into its present form over the centuries has been significantly influenced by prominent music theorists, composers, performers, and educational institutions that have emerged within Turkish society. Therefore, examining the artistic lives and the works bequeathed to society by those musicians who have made highly valuable contributions to Turkish music through their endeavors is considered crucial for ensuring the continuity of the culture.

According to Yücel and Taşçeşme, who draw attention to the increasing number of scholarly studies focusing on the life stories of Turkish music composers and the modal analyses of their works, such research not only sheds light on the biographical aspects of the composers but also reveals the mastery reflected in their musical creations (Yücel & Taşçeşme, 2020, p. 76).

An examination of the literature concerning studies on the lives of Turkish music composers and the modal analyses of their works reveals a diverse body of research. Güngör Sarıkaya (2024) analyzed the piece *Rast Peşrevi* by Kemani Tatyos Efendi through the melodic nucleus approach in a study focusing on the composer's life and musical career. Işıldak (2023) examined fifty-five works of Saadettin Kaynak in the Nihavend mode in terms of content analysis, modal usage, modulation, and melodic flavor characteristics. Yücel and Taşçeşme (2020) conducted a modal analysis of six compositions by Şekip Ayhan Özışık in the Hicaz mode, while also addressing the composer's biography and musical persona. Yılmaz (2015) transcribed forty-seven works of Âşık Reyhânî from audio sources and analyzed them in terms of prosody, rhythmic patterns (*usûl*), and pitch range; among these, thirteen works with a range of seven or more pitches were subjected to modal analysis. Taşkın and Akbel Avcı (2019) analyzed twenty-three of the 108 *durak* pieces by Hüseyin Saadettin Arel in the TRT repertoire—specifically those containing the most frequent modal modulations. Karaduman (2010) examined the *Ferahfeza Peşrevi* of Muallim İsmail Hakkı Bey, focusing on his compositional approach. Levendoğlu (2020), aiming to reveal the position of composer Cinuçen Tanrıkorur within the traditionalist-modernist debates on modal music, analyzed Tanrıkorur's piece *Kız Kulesi*. Doğan (2020) analyzed, within the framework of Turkish music theory, three compositions based on the poems of Yunus Emre—one of the foremost representatives of the Turkish Sufi poetry tradition—that were set to music by different composers. Çoban Altınel and Güney Karadeniz

(2020) conducted a formal analysis of twenty-five *murabba* compositions by Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi.

The present study aims to examine the artistic life of the Turkish music composer İrfan Özbakır and to analyze three of his compositions from a modal perspective. A review of the literature indicates that the documentary *Gidenler Dönmez*, broadcast by TRT, includes content related to İrfan Özbakır's musical career (TRT Belgesel, 2015). Additionally, various online sources provide brief biographical information about the composer. However, it appears that no scholarly study has been conducted that directly focuses on İrfan Özbakır's artistic life and works. Therefore, this study—which centers on the life and selected compositions of a distinguished musician who produced numerous original works, made significant contributions to the training of many artists, and accompanied several prominent vocalists who left an indelible mark on Turkish music—is expected to enrich the literature by adding a new contribution to similar research conducted in the field.

In this qualitatively designed study, the methods of literature review, semi-structured interviews, and document analysis—commonly used in field research—were employed. The conceptual and theoretical framework of the study was established based on the information obtained from written sources identified through the literature review.

As can be understood from all the information presented above, İrfan Özbakır developed his deep passion for music—cultivated since childhood—by first taking private lessons from prominent musicians in Amasya. Later, he elevated his musical education to an academic level at the Istanbul Municipal Conservatory, studying under distinguished musicians such as Kemal Gürses, Şefik Gürmeriç, and Cavit Ongun. After settling in Istanbul, he accompanied leading vocal artists of his era—including Zeki Müren, Bülent Ersoy, Muazzez Abacı, Behiye Aksoy, Gönül Yazar, and Gönül Akkor—on stage for many years. In addition, through his own music school, he played a major role in training many well-known musicians and vocalists such as Ayşe Tunalı, Emel Sayın, Muazzez Ersoy, and Sinan Özen. İrfan Özbakır enriched the Turkish music repertoire with many compositions that have become widely beloved, such as *Pişman Olur Da Bir Gün Dönersen Bana Geri*, *Şarkımı Senin İçin*, *Gidenler Dönmez*, *Bir Sen Kaldın İçimde*, *Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor*, *Ömrümce Hep Adım Adım*, *Sensiz Kalan Gönlümde*, *Meyhanelerde Akşam Olunca Beni Ara*, *Kim demiş ki Sevgiler Ayrılıklarla Biter*, *Hasretin Azabını*, *Seni Nasıl Sevdim*, and *Aşkın İçimde Rüya*.

Known for his meticulous approach to composition, Özbakır placed particular emphasis on lyrics and prosody. The modal analyses conducted within the scope of this study revealed that his works were composed in accordance with both the musical understanding of his era and the general principles of Turkish music modal theory.

EK-1 Çözemedim Bir Türü

Rast
Circina

Çözemedim birtürü
Çöze me dim bir tür lü' aşkı - muz ... lü'

lü' me ... ce aşkı ... muz lü' lü' me ... ce

Do ya ... ma ... dum sev ... gi ... ne ... u yu ma ... dum
lü' ge ce

ni ye lu ra kıp güt ün re va mu dur
büy le ce re va ... mu ... dur büy le ... ce

21-6-962

Şairin yasrum amasyada
erde yaluzum

İrfan Özbakır

Çözemedim bir Türü aşkı muz lü' lü' mece
Dayamadım sevgine uyumadım lü' gece
Aşkı turakıp güt ün re va mu dur büyülec
Vaharat

-5-

EK-2 Yalnız Bırakıp

Mihavent
Düyek

Yalnız bırakıp

Söz: İsmet. Marşan -28
Müzik: İrfan Özlüker

Yal... nuz ... lu ... rakıp ... el ... le ... git mem
se ni der ... ken ken
git ... tün güzelim saz bense ni saz
çalgıncı saz sever ... ken
Bil mem niye sen öyle unuttu mus
gülu' er ... ken saz

7-6 961
Kıyın 4 aylık
Anne annesi mahta yediriyor
İrfan Özlüker

Yalnız bırakıp ellere gitmem seni derken
Gittin güzelim ben seni çalgıncı severken
Bilmem niye sen öyle unuttu mus gülu' erken
Gittin güzelim ben seni çalgıncı severken

EK-3 Kara Gözlü Yârımı

M. Kürdi
Cürdina

Kara gözlü yarımı
Ka ra göz lü... ya... rı mi... .. gur bet e... le... ..
sal... du... lar...

Söz : Mükşel Özbakır
Müzik : İrfan Özbakır -27-

Kim se si... zım... yal... nı... zım... can e vînden... ..
nur... du... lar

aş ki... mi... .. ü mi... .. di... .. mi... .. lül mem ne den
çal... du... lar

22-2-961
Kara gözlü yarımı gurbet ele saldular Karım hastanede Karım 22 günlük
Kim se sizim yalnızım can ruimden nurdular cede yalnızım
Aşkimi ümidimi lülmem, neden kaldılar İrfan Özbakır
Nâharat * * * * *