

Eine entscheidende Profilierung des Bachschen Stils erfolgt nach Auffassung von David Schulenberg in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit bildet sich Bachs „unique expressive language“ (S. 217) aus, die Züge eines fantasiehaften Stils („fantasia style“) besitzt und mit einer Differenzierung der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel der neuen Sonatenform einhergeht. Mit einem Hinweis auf die Oper als möglicher stilistischer Einflußgröße schließen Schulenbergs Betrachtungen zu einem Thema, das bisher noch nie ernsthaft untersucht wurde.

In zahlreichen Detailanalysen, die auch soziologisch untermauert werden (hinsichtlich der Unterscheidung von Kompositionen für die Öffentlichkeit beziehungsweise für private Zwecke), beschreibt Pamela Fox stilistische Anomalien in Bachs Instrumentalwerken: irreguläre melodische Bildungen, das Aufbrechen des Metrums, Tempowechsel innerhalb eines Satzes und anderes. Es sollte freilich nicht vergessen werden, daß es – beispielsweise in großen Teilen seiner Kammermusik – einen „konventionellen“ Bach gibt. Aber auch das wäre nur eine Bestätigung der Kernaussage von Fox: „Carl Philipp Emanuel Bach's compositional approach was ‚nonconstant‘“ (S. 114).

Weitere sechs Aufsätze befassen sich mit Stilfragen. Susan Wollenberg gibt anhand einer Vielzahl von trefflichen Einzelbeobachtungen Beispiele für Humor in Bachs Werken. Die häufigen Zitate aus einer Studie von Daniel Weber „Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“ (1792, gedruckt 1800) sind allerdings zur theoretischen Fundierung dieser ästhetischen Kategorie nur bedingt tauglich.

Shelley G. Davis registriert verschiedene Formen der Reprisengestaltung in Bachs Konzerten und setzt diese in Beziehung zur norddeutschen Gattungstradition. Jane R. Stevens sieht in der harmonischen Verdichtung und Eskalation des virtuosen Elements in den Schlußabschnitten der ersten und letzten Soli ein maßgebliches dramaturgisches Prinzip des zeitgenössischen Klavierkonzerts, das sie teilweise aus der Opernarie herleitet und von Mozart über Johann Christian Bach bis auf Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach zurückverfolgt.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Definitionsversuche (etwa Scheibe, Quantz, Schulz) untersucht Michelle Fillion Bachs Triosonaten und Sonaten für Solo- und obligates Tasteninstrument, wobei die Frage einer verlässlichen Chronologie dieses Werkbereichs ebenso in ihrem Blickfeld liegt wie diejenige nach strukturellen Gemeinsamkeiten und Abgrenzungen von Triosonate und entsprechender Duo-Version.

Douglas A. Lee's Aufsatz „C. P. E. Bach and The Free Fantasia for Keyboard: Deutsche Staatsbibliothek Mus. Ms. Nichelmann 1 N“ enthält eine eingehende Beschreibung dieses Manuskripts, übersieht aber den wesentlichen Fakt, daß Hans-Joachim Schulze schon vor Jahren eine Identifizierung der im Autograph überlieferten Fantasie als ein Werk Carl Philipp Emanuel Bachs gelungen ist (Bach-Jahrbuch 1972, S. 109, sowie Schulze Bach-Überlieferung, S. 135).

Howard Serwer bietet eine vergleichende Betrachtung aller handschriftlichen Veränderungen zu den 1760 gedruckten sogenannten Reprisesonaten (Wq 50/H 126, 136–140), und geht auf die Kontroverse Bachs mit dem Berliner Verleger Johann Carl Friedrich Rellstab ein.